BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E DELLO SPETTACOLO

anno xxx - numero 5/6 - maggio-giugno 1969

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA • EDIZIONI DI BIANCO E NERO ROMA

NOTIZIARIO

CINEMA

Prossimo film di Chaplin

Charlie Chaplin si accinge a realizzare un altro film. In esso appariranno due sue figlie, Josephine di 20 anni e Victoria di 18. Non sono stati scelti ancora gli altri attori. Le riprese dovrebbero cominciare in autunno e il film dovrebbe essere pronto per la distribuzione la prossima primavera. Sono in corso trattative per affittare uno studio a Londra, probabilmente quello di Shepperton; e si sta anche discutendo con una grossa compagnia americana per quanto riguarda la distribuzione.

Jay Epstein, rappresentante londinese di Chaplin, ha detto: « Il film si chiamerà *The freak*. La sceneggiatura è già finita e Chaplin è atteso a Londra la prossima settimana per il lavoro preparatorio. Sarà un film importante, una commedia secondo la tradizione di Chaplin. La lavorazione durerà circa quattro mesi, e questo non sarà affatto l'ultimo film di Chaplin. Ce ne sarà un altro che egli ha in mente. Niente male per un uomo di 80 anni, eh? ».

La « Mostra del nuovo cinema » rinnovata si svolgerà a Pesaro in settembre

Notevolmente rinnovata rispetto alle precedenti edizioni, specialmente per quel che riguarda la struttura direzionale ed organizzativa, la quinta edizione della « Mostra internazionale del nuovo cinema » si svolgerà a Pesaro dal 15 al 21 settembre.

Quest'anno, infatti, il nuovo regolamento della « Mostra », raccogliendo anche le indicazioni scaturite da un'assemblea cittadina, prevede che « l'impostazione e la responsabilità culturali della mostra sono di competenza di un apposito comitato ordinatore in rappresentanza delle associazioni di base pesaresi ». Questo comitato — che è già stato composto e comprende esponenti dei sindacati, dei circoli culturali, dei movimenti giovanili, è così via — sarà affiancato, nel lavoro preparatorio, da una commissione organizzatrice, nominata, su proposta del comitato stesso, dall'Ente mostra nuovo cinema che è l'organismo promotore e finanziatore della manifestazione. I membri della commissione organizzatrice designati dal comitato sono: Adriano Aprà, Mino Argenteri, Giacomo Gambetti, Lino Micciché, Bruno Torri e Sandro Zambetti.

Secondo i punti programmatici contenuti nel nuovo regolamento, « la "Mostra" ha lo scopo di: ricercare e segnalare i valori artistici e culturali espressi nei film di nuovi autori, con particolare riguardo per le opere dei registi esordienti e delle giovani cinematografie; offrire un ampio panorama delle innovazioni e dei fermenti più significativi che si presentino, internazionalmente o in rapporto alle singole situazioni nazionali, come proposte per un nuovo cinema, con particolare attenzione per i "movimenti" e gli autori che intendono, con la propria attività cinematografica, contestare l'uso consumistico o autoritariamente propagandistico del cinema; promuovere l'incontro, il reciproco scambio di esperienze e il dibattito tra gli esponenti del nuovo cinema, e tra questi e il pubblico; favorire la diffusione e la circolazione dei film presentati alla mostra ».

Le proiezioni della « Mostra », che non avrà carattere competitivo, sono articolate in due « sezioni operative »: « opere prime » e « informativa ». Nella sezione informativa saranno presentati — precisa il nuovo regolamento —

film di lungo e di cortometraggio che non rientrino nell'altra sezione pur possedendo dei requisiti artistici e culturali tali da contribuire ad affermare ed approfondire la linea della manifestazione; rassegne monografiche, comprendenti film di lungo e di cortometraggio, dedicate a nuove cinematografie o a particolari movimenti culturali di cinematografie già affermate; rassegne di autori che, in rapporto alla situazione cinematografica del proprio paese o in una più vasta prospettiva internazionale, si segnalino per il significato innovatore delle loro opere; film o documentari, di lungo e di cortometraggio, su problemi di ampio e urgente interesse nell'attuale momento storico-sociale e che possano stimolare in maniera particolare il dibattito.

Corso di filmologia all'Università di Roma

Negli ultimi giorni di maggio si è tenuto presso la sede del Centro di Sociologia Cinematografica di Roma il XVIII Corso di Filmologia organizzato dall'Istituto di Pedagogia e dal Centro Sperimentale di Cinematografia. Le lezioni hanno avuto come tema comune « Cinema e comunicazione a livello di massa », e sono state tenute, su vari argomenti, da Evelina Tarroni, Mario Verdone, Piero Zanotto, Pio Baldelli ed Enrico Funchignoni.

In Spagna il « Certamen » del film per ragazzi

Viene annunciato che nella città di Gijon (Spagna) si terrà dal 7 al 13 settembre 1969 il « 7° Certamen Internacional para Ninos ». Vi saranno due giurie: una internazionale e una di ragazzi che assegneranno i relativi premi. Nel corso della manifestazione si terrà una rassegna di film di Stan Laurel e Oliver Hardy.

Rassegna del cinema cecoslovacco a Portici

Il Comune di Portici in collaborazione col Centro Studi Cinematografici di Portici ha organizzato nella prima quindicina di maggio il 1° incontro « Una città per il cinema » dedicata al « Cinema Cecoslovacco ». Sono stati proiettati sei film di quella cinematografia e si è tenuta una tavola rotonda sul tema « Cinema cecoslovacco oggi ».

Cinema e Resistenza

Nella seconda metà di aprile si è tenuto a Torino un Convegno di studio sui documenti cinematografici della Resistenza, l'Antifascismo e la Deportazione, organizzato dall'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza. La relazione d'apertura è stata tenuta da Paolo Gobetti sul tema « Problemi e metodi della documentazione cinematografica della Resistenza ».

Nedo Ivaldi ha svolto l'argomento « L'impiego del materiale di repertorio nelle trasmissioni televisive e nei documentari sulla Resistenza », mentre il Collettivo dell'Istituto storico della Resistenza in Piemonte ha svolto il tema « Per una cinematografia della Resistenza, dalla documentazione all'interpretazione storica ». Nel corso dei lavori sono stati proiettati film, documentari e filmati televisivi aventi come tema la Resistenza, tra cui *Aldo dice 26×1* (1945), *Giorni di gloria* (1946), *Lettere di condannati a morte*, *I fratelli Rosselli*, *La Repubblica dell'Ossola*, *L'Armata delle valli*, *Il processo Perotti*, *Notte e nebbia*. Sono stati inoltre proiettati alcuni documentari di parte fascista e cioè *Mussolini a Torino* (1932), *Adunata al Lirico di Milano* (1944), *Convegno a Salisburgo* (1943). Al Convegno hanno preso parte i senatori Caleffi, sottosegretario al turismo e allo spettacolo in rappresentanza del Ministro, Parri e Antonicelli, quest'ultimo presidente dell'Istituto Storico della Resistenza per il Piemonte, la medaglia d'oro Martini Mauri, comandanti partigiani, ex deportati, critici, cineasti e un folto pubblico.

« Cinema europeo tra le due guerre » al Club Bolognese Cineforum

Nel mese di maggio sono stati proiettati al Club Bolo-

gnese Cineforum sette film scelti tra la produzione più significativa e meno nota del periodo a cavallo tra le due guerre mondiali. Sono stati proiettati film di Sjöström, Stiller, Clair, Leni, Murnau, e *Il prato di Bezhin* e *Time in in the Sun* di S. M. Eisenstein.

Abano Terme e il film d'animazione

Viene annunciato che nei primi mesi del prossimo anno si terrà ad Abano Terme una « Rassegna Internazionale del Film d'animazione » che ha come scopo quello di « consentire l'approfondimento delle possibilità del film d'animazione sollecitando insieme la definizione delle energie più vive e attuali, capaci di far proprie le attese della cultura contemporanea ». Oltre alla rassegna delle opere più significative realizzate nell'ultimo anno, si avrà una sezione monografica dedicata di volta in volta all'illustrazione di un tema o di un settore. Verrà inoltre promosso un Convegno sul tema « Il cinema d'animazione nelle televisioni europee » e una Tavola rotonda che dibatterà l'argomento « Il film d'animazione come strumento didattico ». Gli editori saranno presenti con una Mostra che passerà in rassegna le pubblicazioni dedicate agli eroi dei *cartoons*.

Corsi d'estate del Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale.

E' stato annunciato il calendario dei CORSI D'ESTATE 1969, che il Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale, diretto da Nazareno Taddei, organizza da anni in Italia e all'estero, suscitando ovunque interesse e calorosi consensi.

Essi com'è noto — hanno per oggetto la lettura, la critica del film, la cultura cinematografica e, in genere, una preparazione sistematica di fronte al fenomeno tanto attuale dei mass-media.

Celebrata con modesta cerimonia la nascita del cinema USA

Il cinema americano ha celebrato il 10 aprile il 75mo anniversario della sua nascita, non con un grandioso ricevimento a Hollywood, ma con una modesta cerimonia al numero 1155 di Broadway, a New York. Qui, infatti, nell'aprile del 1894, fu aperto il « Kinetoscope parlor » antenato dei moderni cinema, dovuto al genio dell'inventore Thomas Alva Edison.

Alla cerimonia, hanno assistito il sindaco di New York John Lindsay e il presidente della Motion Picture Association of America, Jack Valenti. E' stata scoperta una targa commemorativa e sono state proiettate alcune brevissime pellicole di Edison. Queste pellicole, ovviamente, appaiono fin troppo primitive rispetto alle moderne, ma da esse è derivato il cinema ed Edison le produceva in uno studio estremamente rudimentale. Le sue macchine e le sue pellicole dovevano essere presentate alla fiera mondiale di Chicago del 1893, ma non furono pronte in tempo. L'anno dopo, il canadese Andrew Holland ebbe l'idea di installare i macchinari di proiezione al n. 1155 di Broadway, allora un deposito di scarpe abbandonato. Ma già l'anno dopo, il « Kinetoscope » di Edison era superato da una nuova macchina, che proiettava i film sullo schermo. Col « Kinetoscope », infatti, la pellicola girava ed era illuminata, e lo spettatore guardava le immagini su di essa impressionate, da un buco di una cabina di legno, alla quale accedeva pagando.

Nel 1902 l'industria americana produceva il primo film con una vera e propria vicenda, dal titolo *Vita di un pompiere americano*, e l'anno dopo il suo stesso autore, uno dei collaboratori di Edison chiamato Edwin Porter, realizzò il famoso progenitore di tutti i western, *La grande rapina del treno*.

In breve volgere di anni furono aperti negli Stati Uniti oltre ottomila sale cinematografiche. Frattanto nel 1907 il regista Frank Boggs, che girava a Chicago *Il conte di Montecristo*, fu ostacolato dal maltempo. Si trasferì allora in

un sobborgo di Los Angeles chiamato Hollywood. Ma a Hollywood, la ricorrenza è passata inosservata. Si preparavano tutti alla consegna dei premi Oscar.

Premi Oscar

La consegna dei « Premi Oscar 1968 », attribuiti dall'Accademia del cinema, si è svolta il 14 aprile nel Centro Musicale di Los Angeles presenti attori e personalità di Hollywood. Maestro delle cerimonie della serata è stato l'attore Gregory Peck, presidente dell'Accademia.

L'Oscar per il miglior attore non protagonista è stato attribuito a Jack Alberston per il film *The subject was roses*.

L'Oscar per la migliore scenografia è stato attribuito a John Box e Terence Marsh per il film *Oliver*.

L'Oscar per il miglior documentario a lungometraggio è andato a *Young Americans* prodotto da Robert Cohn e Alex Grashoff.

Il premio per il miglior documentario a cortometraggio è stato assegnato a *Why man creates*, prodotto da Saul Bass.

Un premio speciale è stato assegnato quest'anno e cioè il premio per il miglior truccatore, che è stato attribuito a John Chambers il quale ha trasformato in scimmie e in scimpanzè gli attori del film *Il pianeta delle scimmie*.

Il premio per i migliori costumi è stato vinto da Danilo Donati per *Romeo e Giulietta*.

Il premio per la migliore colonna sonora è stato assegnato allo « Shepperton studio sound department » per il film *Oliver*.

L'Oscar per la migliore fotografia è stato attribuito a Pasqualino De Santis per *Romeo e Giulietta*.

Il premio per la migliore attrice non protagonista è andato a Ruth Gordon per il film *Rosemary's Baby*.

Il premio per il miglior film non in lingua inglese è stato vinto da *Guerra e Pace* di Serghei Bondarciuk (Urss).

Il premio per i migliori effetti speciali è stato assegnato a Stanley Kubrick per il film *2001: odissea nello spazio*.

Il premio per la migliore musica per film musicale è andato a John Green per l'adattamento per il film *Oliver*.

Il premio per la migliore sceneggiatura non originale è stato vinto da James Goldman per il film *Il leone d'inverno*.

Il premio per il migliore attore protagonista è stato assegnato a Cliff Robertson per la sua interpretazione nel film *Charly*.

Il premio per il miglior soggetto e sceneggiatura scritti direttamente per lo schermo è stato attribuito a Mel Brooks per il film *The producers*.

Il premio per il miglior montaggio è andato a Frank B. Keller per il film *Bullitt*.

Il premio per il miglior cortometraggio a cartoni animati è stato vinto da *Winnie the peoh and the blustery day* delle produzioni Walt Disney.

Il premio per il miglior cortometraggio è stato assegnato a *Robert Kennedy remembered* prodotto da Charles Guggenheim.

L'Oscar per la migliore canzone è stato attribuito a Michel Legrand (musica) e Alana e Marilyn Bergman (testo) per la canzone *The windmills of your mind* dal film *Il caso Thomas Crown*.

Quest'anno è stato assegnato anche un « Oscar » speciale e cioè il premio per la miglior coreografia che è andato ai responsabili della coreografia del film *Oliver*.

Il premio per il miglior regista è stato assegnato a sir Carol Reed per il film *Oliver*.

Il premio per la miglior musica originale per un film non musicale è stato assegnato a John Barry per *Il leone d'inverno*.

Per la seconda volta nella storia dell'Accademia il premio Oscar per la migliore attrice protagonista è stato assegnato ex aequo a due attrici: Katherine Hepburn per l'interpretazione del film *The lion in the winter* (Il leone d'inverno) e Barbra Streisand per l'interpretazione di *Funny Girl*.

L'Oscar per il miglior film è stato vinto da *Oliver*.

In crisi il « Museum » di Bruxelles.

Una delle più rinomate istituzioni cinematografiche europee, il cinema « Museum » di

Bruxelles, è in crisi. Sorto sette anni fa per iniziativa di Jacques Ledoux, questo cinema, che ha una sala di soli cento posti, presenta ogni sera tre pellicole di grande interesse artistico e informativo, dai primi film di Lumière alle ultime produzioni dell'« Underground » americano. Annesso al cinema è un istituto che tiene corsi triennali di storia del cinema e ha un museo permanente di tutte le invenzioni precorritrici del cinema.

E' ovvio che una simile istituzione non può reggersi con criteri commerciali. Le pellicole vengono acquistate come opera d'arte, i biglietti costano assai poco, ed economiche sono anche le lezioni di storia del cinema. Il « Museum » riceve 800.000 franchi belgi all'anno dal governo, ed usufruisce di alcune donazioni di privati, ma Ledoux pensa che sia necessario raddoppiare il sussidio governativo. Gravi problemi finanziari presenta anche la cineteca belga, annessa al « Museum » ma con un bilancio separato. Ledoux amministra anche questa ricca cineteca, ma afferma che se non aumentano i sussidi (attualmente il governo corrisponde cinque milioni di franchi all'anno) non sarà neanche possibile fare il catalogo delle opere.

Scambi di cimeli

La Cineteca di stato sovietica ha donato al Museo d'arte moderna di New York le copie di due film di D.W. Griffith, *A romance of happy valley*, girato nel 1916 con Lillian Gish, e *Scarlet Days*, girato nel 1919 con Richard Barthelmess.

Il Museo d'arte moderna, impegnato nella raccolta di tutte le opere del celebre pioniere del cinema americano, ha in cambio donato alla cineteca sovietica alcuni vecchi documentari con avvenimenti della storia russa. Le copie ricevute in America hanno sottotitoli in russo, ma sono noti i testi inglesi. Delle opere di Griffith, manca ancora *The greatest thing in Life*, che secondo Lillian Gish è stato uno dei più bei film del regista.

Joseph Auerbach

Joseph Auerbach, uno dei più noti produttori del cinema europeo e americano, è morto il 1° aprile all'ospedale Monte Sinai, all'età di 85 anni. Nato in Polonia, Auerbach si era trasferito in Cecoslovacchia e aveva fra l'altro prodotto *Estasi*, il film celebre perché Hedy Lamarr vi apparve nuda. Nel 1941 si trasferì in America, dove svolse intensa attività di produttore e di distributore di vecchi classici della cinematografia. Nel 1964 vinse un Oscar per il film *Chagall*.

Alberto Bonucci

L'attore Alberto Bonucci è morto il 5 aprile all'alba nella clinica romana dove era stato ricoverato qualche giorno prima per una crisi cardiaca.

Alberto Bonucci, attore teatrale, cinematografico e radiofonico, era nato a Campobasso il 19 maggio 1918. Dopo avere compiuto gli studi teatrali presso l'Accademia d'arte drammatica di Roma, fu scritturato nel 1946 dalla compagnia De Sica-Besozzi-Gioi; negli anni 1948-49 fece parte della compagnia del « Piccolo Teatro » di Milano interpretando il *Corvo* di Gozzi. Con Vittorio Caprioli e Luciano Salce fu a Parigi sempre nel 1949, al cabaret « Rose Rouge ». Attore asciutto e paradossale, umorista nato, Alberto Bonucci venne alla ribalta e raggiunse la fama internazionale nel 1950 con la compagnia « I Gobbi » da lui formata insieme con Franca Valeri e Vittorio Caprioli: i tre attori presentarono le riviste da camera *Carnet des notes*, su loro testi. Con questi spettacoli la compagnia compì varie « tournées » all'estero. Bonucci continuò quella tendenza innovatrice cominciata appunto con « I Gobbi », con *Il dito nell'occhio* di Franco Parenti, Dario Fo e Giustino Durano. Partecipò anche a spettacoli di rivista quali *Carosello Napoletano* di Ettore Giannini, diresse e fu coautore assieme a Paolo Panelli e Piero Zuffi di *Senza rete* che venne replicata in Francia con il titolo *Sans file*. Negli anni

1958 e 1959 fu il protagonista della commedia *Irma la dolce* di Breffort con Anna Maria Ferrero e di *I diari* di Bertoli. Tra le numerose riviste radiofoniche alle quali ha preso parte, è da ricordare la serie *Schiaccianoci*. Alberto Bonucci ha interpretato inoltre numerosissimi film tra cui *Luci del varietà* di Alberto Lattuada, *Villa Borghese, Carosello napoletano, Walter e i suoi cugini*.

Maria Caserini Gasperini

E' morta il 15 aprile a Milano l'attrice del cinema muto Maria Caserini Gasperini, che ebbe anni di notorietà fra il 1907 e il 1915. In quegli anni essa interpretò numerosi film in un'epoca in cui il cinema affrontava uno sforzo evolutivo di linguaggio e di strutture.

A Roma e a Milano l'attrice, che ricevette numerosi premi internazionali, ebbe una carriera rapidissima e per il marito Mario Caserini interpretò, tra l'altro, *Macbeth, Giovanna la pazza, L'ultimo degli Stuart*.

L'attrice ha lasciato molte fotografie e documenti del film « primitivo » alla Cineteca Italiana di Milano, che ha presentato nel cinema « Kursaal » di Lugano un'antologia di film « primitivi » degli anni '10 tra i quali anche *Il Cid*, interpretato dalla Caserini.

Camillo Mastrocinque

Il regista Camillo Mastrocinque è morto il 23 aprile nella sua abitazione romana. Era malato da alcuni mesi. I medici avevano ritenuto inguaribile il suo male ed egli era tornato nella sua abitazione.

Camillo Mastrocinque, autore di oltre cento film, si era dedicato negli ultimi tempi alla televisione. Con i telefilm della serie della detective *Laura Storm*, interpretata da Lauretta Masiero, aveva ottenuto un notevole successo. Aveva curato poi la regia di un'altra serie di telefilm con Fernandel.

Camillo Mastrocinque era nato a Roma l'11 maggio 1901. Il suo primo contatto con il cinema lo ebbe nel 1926 quando fu aiuto architetto nell'allestimento di *Ben Hur*. Cambiò poi tipo di spettacolo e fondò il Teatro delle marionette di cui fu scenografo, costumista, regista ed attore. Tornò al cinema come assistente di Genina, Bragaglia, Elter, Matarazzo, Mattoli. Esordì nella regia col film musicale *Regina della Scala*. Nel film di costume trovò il successo. Pur limitandosi a cogliere gli aspetti più facili del costume, seppe tradurli accuratamente in chiave ironica e paradistica, in opere come *L'orologio a cucù*, e *Don Pasquale* (1940), *I mariti* (1941), *La maschera e il volto* (1942). Nel dopoguerra, dopo il dignitoso *Sperduti nel buio* (1947) sfruttò il suo agguerrito mestiere dedicandosi interamente alla produzione commerciale. Porta la sua firma una lunga serie di film di Totò (*Totò, Peppino e la malafemmina, Siamo uomini o caporali, Totò all'inferno, Totò: lascia o raddoppia, Totò, Peppino e i fuorilegge, Totò, Vittorio e la dottoressa, Totò a Parigi*). Erano film per far ridere il pubblico, affidati alla grande arte di Totò, al quale Mastrocinque lasciava la massima libertà di far esplodere la sua forza comica. In ogni filone che poteva assicurare un successo commerciale Mastrocinque riuscì ad imporsi con opere di buona fattura: sapeva come far riempire le platee con film sentimentali, film tratti da opere liriche, film d'avventura (*Ridi pagliaccio, Fedora, Le vie del cuore, La statua vivente, Il cavaliere del sogno, Il vento m'ha cantato una canzone, L'uomo dal guanto grigio, Gli inesorabili, La cintura di castità, Attanasio cavallo vanesio, Alvaro piuttosto corsaro, Tarantella napoletana, Figaro barbiere di Siviglia, Le vacanze del sor Clemente, Domenica è sempre domenica, Vacanze d'inverno, La cambiale*, etc.). All'arte si avvicinò non come regista ma come attore: sotto la guida di Germi seppe dare un magnifica maschera al « barone » del film *In nome della legge*.

Rhys Williams

Rhys Williams, noto caratterista di Hollywood di origine gallese, è morto il 2 giugno all'età di 71 anni. Era apparso in numerosissimi film,

da *Com'era verde la mia valle* a *Johnny Guitar* e a *Il nostro agente Flint*, e aveva spesso lavorato anche alla televisione (nella serie di Perry Mason) e in teatro.

TELEVISIONE

Un incontro con Jean Renoir

Anche a un artista che afferma di guardare al futuro anziché al passato, l'età di 76 anni offre l'occasione per ripensamenti, riflessioni: per un bilancio.

L'artista in questione, cui la televisione ha dedicato un « ritratto » sabato 26 aprile sul Secondo Programma, è il grande regista francese Jean Renoir. Renoir, che è figlio di Auguste Renoir, il celeberrimo maestro dell'impressionismo, è stato intervistato da Pietro Pintus e Luigi Costantini. Pintus e Costantini lo hanno seguito per tre giorni nella casa del padre in un villaggio della Costa Azzurra, Cagnes-sur-Mer, e a Parigi. Il regista ha compiuto una riesplorazione della sua vita, soffermandosi sulle sue esperienze più valide, sui rapporti con il padre, sul ricordo di particolari momenti politici del passato. L'incontro è stato scandito dalla presentazione di alcune sequenze di suoi film, tra i quali *La grande illusione*, *Nana*, *Toni*, *La piccola fiammiferaia*, *Une partie de campagne* e *La règle du jeu*.

Pietro Germi produttore televisivo

La R.P.A. (Registi Produttori Associati) la società produttrice di Pietro Germi, realizzerà per la televisione italiana un telefilm in cinque puntate: si tratta di *Il giovedì della signora Giulia*, tratto da un soggetto di Piero Chiara. La regia è di Piero Nuzzi il quale ha curato anche la sceneggiatura con Ottavio Jemma e Marco Zavattini. Pietro Germi quindi, in questa occasione, si limita a fare il produttore televisivo. Il telefilm, che porterà sugli schermi una storia giudiziaria italiana, sarà girato a colori ed in 35 millimetri, le riprese sono iniziate il 2 giugno in una villa di Varese (nei luoghi descritti dall'autore) per proseguire « dal vero » a Roma e Milano: niente interni fabbricati, niente teatri di posa. La lavorazione durerà circa 14 settimane e il telefilm andrà in onda nell'autunno o nel prossimo inverno. Piero Nuzzi, già aiuto di Fellini da *La strada* a *Cabiria* a *La dolce vita* (ho passato tutta la mia vita con Fellini, commenta) ha detto che la durata della lavorazione, molto lunga in verità, si spiega perché praticamente si tratta di girare cinque film in uno, cinque telefilm cioè di un'ora circa ciascuno, ed ha tenuto a precisare che questo « è un telefilm fatto da uomini di cinema ». Gli interpreti sono Claudio Gora, Franco di Federico, Martine Brochard ed Helene Remy che i telespettatori hanno recentemente visto nel film *Parigi è sempre Parigi* della serie dedicata a Luciano Emmer. Tra gli attori fa spicco un nome noto al grosso pubblico per motivi ben diversi: si tratta del detective Tom Ponzi che fa così il suo debutto come attore in tv e... nel cinema.

VARIE

Mostra di Padovan alla Galleria del Foglio

Un'interessante mostra delle opere del pittore Mario Padovan è stata inaugurata alla metà di maggio alla « Galleria del Foglio » di via Condotti. « Il rigore formale di Padovan — scrive Elverio Maurizi — è frutto di una fantasia ricca di poesia, di sentimento e di quella misura della fenomenologia rappresentabile, ch'è propria di chi, conoscendo i proprii difetti, evita di abbandonarsi, per frugare nel fondo e recuperarvi quelle incidenze strutturali che scandiscono sul piano intellettivo il ritmo del fare artistico ». Un folto pubblico era presente alla « vernice » della mostra, tra cui Gina Lollobrigida e Gianni Morandi. Mario Padovan oltre che pittore è anche scenografo cinematografico e televisivo.

XI Corso Internazionale d'Alta Cultura

Il Comune di Venezia e la Fondazione Giorgio Cini han-

no reso noto il tema dell'XI Corso Internazionale d'Alta Cultura che si terrà a Venezia dal 7 al 27 settembre 1969: « La critica forma caratteristica della civiltà moderna ». Verrà esaminato il sorgere e lo svolgersi della critica come elemento essenziale e caratteristico della vita moderna, dal secondo Settecento ad oggi. Sono stati in vitati al Corso numerosi docenti delle principali università di tutto il mondo.

Le iscrizioni, gratuite, sono aperte dal 1° marzo al 1° settembre 1969. E' richiesto il diploma di Scuola Media Superiore o un titolo equipollente. Sono previste borse di studio del Ministero degli Affari Esteri, della Fondazione Giorgio Cini e di enti cittadini che saranno assegnate per concorso e titoli a chi farà domanda entro il 15 luglio.

ISTITUTI ITALIANI DI CULTURA ALL'ESTERO

PORTOGALLO

Conferenze sul cinema italiano del Professor Giuseppe Sala

Nella sede dell'Istituto di Lisbona il Prof. Giuseppe Sala, titolare della cattedra di Storia e Critica del Cinema dell'Università di Genova, ha tenuto nel mese di aprile una serie di conferenze così articolate: « Il cinema italiano dalle origini al 1944 »; « Il cinema italiano del neo-realismo »; « Orientamenti e personaggi del cinema italiano di oggi ».

Ad un dibattito sui problemi del cinema contemporaneo, organizzato dall'Istituto e diretto dal prof. Sala, hanno preso parte i dirigenti dei cineclub portoghesi. Per il prof. Sala è stato proiettato nella sede dello SNI il film *La croce di ferro*, considerato il migliore della recente produzione cinematografica portoghese.

Conferenze del Prof. Giuseppe Carlo Rossi

Il professor Giuseppe Carlo Rossi, titolare di lingua e letteratura portoghese nell'Istituto universitario orientale di Napoli, ha tenuto nella sede dell'Istituto il 24 febbraio una conferenza dal titolo: *L'Italia nella letteratura portoghese e il Portogallo nella letteratura italiana del secolo XVII*. Erano presenti l'Ambasciatore d'Italia dottor Cerulli-Irelli ed eminenti personalità della cultura portoghese, fra cui il romanziere José Maria Ferreira de Castro e il filologo e critico Hernani Cidade.

Anche nella sezione dell'Istituto della città di Porto il prof. Rossi ha tenuto una conferenza dal titolo: *Attualità di Pirandello*, il 25 febbraio.

ISRAELE

Nel mese di aprile sono state tenute le seguenti manifestazioni extra curriculum:

— In collaborazione col Municipio di Tel Aviv, Dipartimento della Cultura Gioventù e Sport. Dr. S. LOUIS COELMAN, Membro dell'Accademia delle Scienze di New York: *L'art et la psychiatrie dans la civilisation italienne*. Conferenza in lingua francese, illustrata con diapositive e musiche incise.

— *Lezioni-Conferenze del Corso di cultura*. In lingua italiana - Nella Sala di Lettura dell'Istituto, riservate agli iscritti al Corso.

— *Storia dell'arte*. Prof. RENZO LUISADA: I temi del Rococò e l'evasione arcadica (con diapositive).

— *I classici dell'800*: Prof. ANGELO MADDALONI, Addetto alla Sezione di Haifa dell'Istituto: Giacomo Leopardi teorico e poeta del dolore.

— *Letteratura contemporanea*. Prof.ssa LEA SCAZZOCCHIO, docente nell'Università di Tel Aviv e nell'Università di Beer Sheba: Ignazio Silone e la narrativa impegnata.

(*A cura di* Nediv, *dal* Notiziario Cinematografico Ansa *e da altre fonti*).

* * *

Il 3 maggio è scomparso a Rapallo il padre di Nedo Ivaldi, collaboratore di « Bianco e Nero » e del « Filmlexicon ». Siamo particolarmente vicini al caro collega, con affettuosa solidarietà, in questa circostanza tristissima.

SAGGI

CINEMA, UNIVERSITA' E CONTESTAZIONE

di Luigi Chiarini

La *Nazione* del 21 gennaio 1961 pubblicava un articolo dal titolo « Pisa ha un docente di cinema prima tra le Università europee » e come sottotitolo « Luigi Chiarini ha tenuto ieri la prolusione al suo corso, che varrà ai fini della laurea in lettere e lingue. Un messaggio del Ministro dello spettacolo ». Il titolo era su cinque colonne e il testo di circa due. Il primo febbraio 1961 l'*Avanti* pubblicava un articolo di Carlo Ludovico Ragghianti intitolato « Il cinema nell'Università », che così cominciava: « La stampa italiana ha sottolineato con grande rilievo che a circa sessant'anni dalle origini del cinema, l'insegnamento della sua storia e della sua critica è entrato nell'Università italiana, con il conferimento di un incarico della disciplina da parte della Facoltà di lettere e filosofia di Pisa, in attesa della prossima costituzione di una cattedra convenzionata e del relativo concorso nazionale... » Ragghianti proseguiva con molte considerazioni, rilevando che « ...l'attribuzione del primo incarico universitario di Storia e critica del cinema a Luigi Chiarini ha voluto significare anche il senso di responsabilità e la chiarezza di idee della Facoltà di Pisa, che ha scelto la persona unanimemente riconosciuta come la più rispondente a un compito tutt'altro che semplice e facile, se inteso per le capacità di preparazione estetica, culturale, tecnica, necessarie, valide anche nella formazione di futuri specialisti. Il corso, come risulta dal programma che Chiarini ha letto, sarà esigente, denso, largamente articolato... ». Più in là il Ragghianti: « Un'ultima cosa vorrei dire a coloro che, troppo miopemente convinti che il cinema sia soltanto divertimento e peggio, hanno fatto il viso dell'arme all'istituzione (per la verità non molti). Cinquant'anni fa anche la storia e la critica d'arte erano ritenute o estensioni ausiliarie e ancillari degli studi letterari, o dilettantismo contingente e precario... ». Il Ragghianti ricordava che l'iniziativa della prima cattedra di Storia dell'arte venne dal Carducci e fu « iniziativa giusta e lungimirante che pose gli studi artistici a fianco di quegli archeologici non solo per dignità ma per metodo e contributo alla cultura... ».

Dall'anno accademico 1960-1961 la Facoltà di lettere e filosofia mi

affidò dunque l'incarico d'insegnamento che allora (per il primo anno) si tenne come corso di Storia del teatro e dello spettacolo, non essendosi ancora modificato lo Statuto dell'Università e introdotto nella Facoltà stessa quello di Storia e critica del cinema. La lezione inaugurale del corso, che trattava del linguaggio cinematografico e della storia delle poetiche del film (e fu pubblicata nel fascicolo n. 43 — gennaio-febbraio 1961 — della *Critica d'arte*), dopo aver mostrato quanti problemi di estetica, letteratura, storia, della musica e dell'arte, psicologia, pedagogia ecc. implicava lo studio del film, si concludeva con le seguenti parole di Thomas Mann: « Il cinema nel corso di una lunga evoluzione si è trasformato... in un fattore culturale che non si può separare dalla vita moderna, che commuove e influenza milioni di persone... e, nei casi felici, si unisce all'arte in maniera affascinante, entra realmente nella sua sfera ». Parole citate per sottolineare ancora una volta l'impegno di studio di quanti volevano frequentare il corso.

Due anni prima, e precisamente nel 1959, avevo tenuto al Magistero di Roma un corso sul cinema espressionista; nella lezione di apertura sottolineavo l'importanza del fatto che uno studio organico del cinema entrasse *nell'Università*, anche sotto il profilo della formazione e affinamento del gusto, giacché unica azione concreta per migliorare anche la produzione dei film commerciali è quella di agire appunto sul pubblico elevandone il livello. La discriminazione tra i film doveva dunque, a mio giudizio, cominciare dall'Università. « Dal grado di cultura cinematografica che riusciremo a diffondere tra le masse dipenderà la salute spirituale di interi popoli ». Con tale ammonimento di uno dei massimi teorici del film, l'ungherese Béla Bàlazs, si chiudeva anche questa lezione.

Un anno dopo l'inizio del corso all'Università di Pisa, parlando in quello stesso Ateneo a un convegno di studenti dei CUC, esponevo i criteri tenuti nell'insegnamento (un'esperienza nuova rappresentavano i film e le riflessioni su di essi), fondati sui problemi della critica e della storia del cinema, e concludevo illustrando l'analfabetismo cinematografico, che è verticale, a differenza di quello letterario, orizzontale.

Oggi, dopo nove anni di esperienza universitaria (ho insegnato per incarico fino all'anno accademico 1965-1966 presso la Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Pisa e dall'anno accademico 1967-1968, sempre per incarico, presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Urbino, dove dall'anno academico 1968-1969 sono di ruolo avendo vinto il concorso di cui si parlerà in questo scritto), mi sembra utile e doveroso riferire codeste mie esperienze e considerazioni in proposito, sia perché la Storia e critica del cinema è entrata per la prima volta ufficialmente e non senza contrasti nel quadro delle discipline universitarie, sia perché ho partecipato alla *contestazione* universitaria, che ha avuto luogo in questi ultimi anni.

È naturale che tra i componenti del consiglio di facoltà dell'Università di Pisa vi fosse chi non riteneva gli studi cinematografici maturi per un rigoroso insegnamento scientifico, risconoscendo il valore artistico e culturale del film, o chi temeva che un tale seducente insegnamento, di area ristretta per dirla in termini didattici, potesse attrarre gli studenti sbuccioni, specie per le tesi di laurea, con patente ingiustizia verso quelli che lavorano seriamente in materie ben altrimenti faticose. Sono opinioni, se non pregiudizi, che derivano dalla scarsa conoscenza della complessità dei problemi di ordine storico, artistico, critico, estetico che il cinema pone, strettamente connessi ad altri di ordine economico, sociologico, psicologico ecc. Pregiudizi derivanti dalla struttura della nostra Università, che è fatiscente, e della quale proprio in questo periodo si sono rivelati i mali, grazie soprattutto al movimento studentesco, anche se esso ha finito poi per cacciarsi in un vicolo cieco con l'aiuto di quei professori (e sono molti) che ai giovani, per malintesa furberia, dànno sempre ragione. Del resto, se si considera con Ragghianti il ritardo con cui nel nostro paese, ricco di una straordinaria tradizione figurativa, venne istituita la cattedra di storia dell'arte, non c'è troppo da stupirsi di codeste resistenze. Così, mentre all'estero vi sono già da parecchi anni Istituti superiori dello spettacolo che abbracciano il teatro (sotto questo particolare profilo e non quello letterario), il cinema, l'opera e oggi anche la televisione, in Italia si è stentato e si stenta ancora a immettere questi studi nell'àmbito universitario. Superfluo sarebbe su questa rivista illustrarne l'importanza: è certo che la loro influenza sulla popolazione e particolarmente sui giovani è enorme, anche lasciando da parte il più vistoso aspetto di incidenza sul costume e limitandosi a considerare la circolazione delle idee e la formazione del gusto. Ed è certo che solo un serio studio storico-critico di codesti mezzi di espressione (e diciamo pure, per il cinema e la TV, di « comunicazione di massa ») può diffondere quella cultura specialistica destinata in ultima analisi, tra l'altro, a elevare il livello stesso degli spettacoli. Quanti sono gli insegnanti della « scuola dell'obbligo », per esempio, capaci di indirizzare gli allievi a una giusta valutazione e comprensione dei film? Eppure si dovrebbe cominciare proprio dalla scuola, dove molto spesso oggi gli allievi la sanno più lunga, in materia, dei loro insegnanti. Ecco perché solo nell'Università si configurano i presupposti per ottenere da un lato un approfondimento su un piano rigorosamente scientifico, mediante la formazione di specialisti, di una cultura ancora da noi così arretrata, e dall'altro una seria preparazione di quegli elementi che ne saranno, poi, portatori nelle scuole di ogni grado.

Comunque nonostante riserve e diffidenze il 20 marzo 1961, « vedute le proposte di modifiche dello Statuto formulate dalle autorità accademiche dell'Università di Pisa, riconosciuta la particolare necessità di approvare le nuove modifiche proposte; sentito il parere del Consiglio

superiore della pubblica istruzione; sulla proposta del Ministro per la pubblica istruzione » il Presidente della Repubblica con suo Decreto stabilì che « agli insegnamenti complementari del corso di laurea in lettere è aggiunto quello di "Storia e critica del cinema" ». E il 5 giugno 1961, con altro Decreto, veniva approvata la convenzione tra l'Università di Pisa e il Centro Sperimentale di Cinematografia che istituiva « un posto di professore di ruolo da destinarsi all'insegnamento di "Storia e critica del cinema" in aggiunta a quelli indicati per la Facoltà di lettera e filosofia ». La Facoltà, che fin dall'anno accademico 1960-1961 mi aveva affidato l'incarico dell'insegnamento della Storia e critica del cinema ha poi rinnovato il conferimento dell'incarico stesso per gli anni successivi senza preoccuparsi di bandire — come sarebbe stato ovvio e doveroso — il relativo concorso, per l'opposizione della maggioranza del Consiglio di facoltà che pure aveva approvato la convenzione.

Le ragioni di questo rifiuto, deciso in una seduta del 12-12-1962, mi sono ignote. I Consigli di facoltà sono composti da soli professori di ruolo (incaricati, assistenti e studenti non hanno voce in capitolo), le discussioni sono segrete e non è possibile prendere in visione verbali. Quello che in codesti consigli assai spesso avviene è stato descritto efficacemente in molti giornali. Resta, comunque, per me inspiegabile il fatto che una Facoltà chieda l'introduzione di un insegnamento, l'istituzione di un'apposita cattedra e, poi, dopo aver smosso il Consiglio di amministrazione, il Senato accademico, il Rettore, il Consiglio superiore per la pubblica istruzione, i Ministri dell'Istruzione, dello Spettacolo e del Tesoro e infine il Presidente della Repubblica, si rifiuti di bandire il concorso per la cattedra richiesta, rinnovando ogni anno l'incarico per l'insegnamento. Ed è per questa ragione che nel settembre 1964 indirizzai al Consiglio di facoltà la seguente lettera: « Ringrazio codesto Consiglio per avermi riconfermato l'incarico di insegnamento della 'Storia e critica del cinema' per l'anno accademico 1964-65. Tale riconferma, infatti, significa un positivo apprezzamento della mia attività didattica ormai al quinto anno. In considerazione di ciò, e tenuto presente che una mia piena disponibilità potrebbe andare a vantaggio dell'insegnamento, prego codesto Consiglio di rivedere la mia posizione e considerare se non sia il caso di bandire il concorso per la cattedra convenzionata ».

Verso la metà di dicembre ricevetti, senza una riga di accompagnamento, il seguente estratto del verbale della adunanza della Facoltà di lettere e filosofia: « Seduta del 25 novembre 1964. Sono presenti, oltre al Preside Prof. Gabba i Proff. Amoretti (f.r.), Ferri (f.r.), Silvio Pellegrini, Arias, La Penna, Barone, Bolelli, Peretti, Mori, Bigi, Saitta, Violante, Pizzorusso, Marianelli (Segretario). Assenti giustificati: Bertolini, Ragghianti, Pellegrini G., Massolo.

... *omissis* ...

Richiesta del Prof. Luigi Chiarini per bandire il concorso di cattedra universitaria di Storia e critica del cinema. La Facoltà, dopo avere già presa conoscenza di tale richiesta nella seduta precedente, riconosce l'utilità e l'efficacia dell'insegnamento del Prof. Luigi Chiarini nell'incarico di Storia e critica del cinema, ma non ritiene di dover modificare le decisioni prese a seguito della vo-

tazione avvenuta sull'argomento nella seduta del 12-12-1962 e decide a maggioranza di soprassedere alla richiesta di apertura di concorso e di continuare a provvedere per incarico all'insegnamento suddetto.

... *omissis* ...

Il verbale è approvato seduta stante. Il SEGRETARIO: f.to Prof. M. Marianelli; IL PRESIDE: f.to Prof. E. Gabba. Copia Conforme per uso Amministrativo. Il Direttore Amministrativo (senza firma).

La motivazione della decisione cui si fa riferimento nel verbale è sempre rimasta, come ho detto, a me ignota, né sono riuscito a immaginarla. Giacché i casi sono due: o si riteneva in un secondo tempo, dopo cioè aver chiesto la introduzione della materia e la istituzione di una cattedra convenzionata, che gli studi cinematografici non potessero essere oggetto di insegnamento universitario, e allora, sia pure tardivamente, si doveva sospendere l'incarico; oppure si considerava l'attuale docente inadatto, e in questo caso proprio l'apertura del concorso poteva costituire un serio vaglio per eliminarlo, se non si aveva il coraggio di sostituirlo subito nell'incarico. Non si cadeva così in aperta contraddizione con la situazione di fatto e di diritto come risulta dall'estratto del verbale riportato.

Al di fuori di questi motivi si scende nel pettegolezzo, cui non intendo abbassarmi anche se sono circolate le voci più strane e possono aver influito poco nobili moventi. Se si vorrà, da parte mia sono pronto a parlarne. Questo dettaglio ha il solo scopo di mettere in risalto un aspetto della struttura universitaria che deve essere modificata, come ormai si richiede da più parti. L'autonomia dell'Università non ha nulla a che vedere con le baronie di maggioranze costituite in seno ai Consigli di facoltà da professori di ruolo, e non sempre dai più illuminati.

Durante gli anni dell'incarico a Pisa l'insegnamento si è svolto in maniera regolare; gli studenti hanno dato, come per le altre materie, gli esami e nel giugno 1964 si sono avute le discussioni delle prime tesi di laurea, conchiusesi col massimo dei voti. Ad una (quella del mio attuale assistente a Urbino, dott. Lorenzo Cuccu), fu negata la lode perché il professore di latino, allora Antonio La Penna, aveva deciso (e il Consiglio accettato) che chi per avventura avesse ripetuto il suo esame non poteva avere la lode nemmeno se si laureava in un'altra materia del tutto diversa come, per esempio, la geografia. Negli anni successivi altre tesi vennero discusse: e apparve chiaro che molti professori membri di commissione ignoravano che quello del film è un linguaggio *cosmopolita*, per dirla con Gramsci, e frutto di una *élite* internazionale, a differenza di quello letterario, che usa una lingua nazionale. La verità è che l'analfabetismo cinematografico, come ho detto, è verticale: si può trovare, cioè, a qualsiasi livello indipendentemente dalla classe sociale.

L'atteggiamento del Consiglio di facoltà di Pisa, che « disvuol ciò che volle », mi induce a trarre un bilancio dall'esperienza dell'incarico, che non riguarda la mia persona ma una causa, quella degli studi cinematografici, per cui mi vado battendo da più di un trentennio. L'esperienza,

come vedremo, si allarga alla libera docenza, al concorso per la cattedra di Storia e critica del cinema richiesto dall'Università di Urbino, per farsi, poi, esperienza, più vasta e dall'interno, dei Consigli di facoltà e del movimento studentesco, seguito da me da vicino.

Nel 1966 la cattedra convenzionata, infatti, passò dall'Università di Pisa a quella di Urbino, dove, essendoci un rettore come Carlo Bo, la comprensione per l'importanza della materia era certamente maggiore. Nello stesso anno, e precisamente nel giugno, ebbi l'incarico dell'insegnamento per l'anno accademico 1966-1967; l'Università contemporaneamente, aveva chiesto il concorso per ricoprire la cattedra con un posto di ruolo. Intanto, nel 1966 decisi di presentarmi alla libera docenza. La commissione giudicatrice era così formata: Apollonio, Pareyson, Flores d'Arcais, Obertello (professori di ruolo) e Verdone (libero docente). Sulla competenza dei singoli commissari ognuno può informarsi. Sta di fatto che con una simile commissione, e col solito gioco delle protezioni, Giulio Cesare Castello e padre Nazareno Taddei vennero esclusi mentre risultarono liberi docenti Giuseppe Sala, a pari voti con lo scrivente, e Gianfranco Bettetini, che allora non aveva scritto nulla sul cinema, accennandovi solo in un libro. Ma ancora più significativo fu il concorso per la cattedra, tenutosi nell'anno successivo. La commissione era composta da: Ragghianti, Argan, d'Arcais, Prini e Plebe, e da essa risultò la seguente terna: Chiarini, Sala, Aristarco. Ognuno può giudicare di questa graduatoria, frutto di singolari combinazioni, alle quali vanamente si oppose Ragghianti. Il Consiglio superiore rimandò gli atti alla commissione per chiarimenti e modifiche. Le cose, poi, si svolsero come avevo telefonicamente pronosticato a un mio amico, membro del Consiglio stesso; Urbino non fece in tempo a chiamarmi per l'anno accademico 1967-1968, e così il danno l'ebbi io solo, che persi un anno. Infatti il Consiglio superiore approvò il concorso dopo i chiarimenti della commissione giudicatrice e l'Università di Genova passò una cattedra a sua disposizione a Storia e critica del cinema, destinandola a Sala.

Queste vicende sono caratteristiche del malcostume vigente nelle Università. Naturalmente ricorro a fatti personali perché su di essi l'informazione è certa e perché non amo i discorsi generici. In Italia a mio giudizio, per il grande pullulare dei padri Zapata, occorre fare e nomi e cognomi. Anche se di questo si ha una gran paura.

E veniamo all'insegnamento della materia.

Come si vedrà il cinema, entrando nell'Università, ha anticipato molte delle richieste del movimento studentesco. Infatti le lezioni a carattere « nozionistico », per dirla con una parola cui bisogna dare un preciso significato (nozioni inutili, cioè), non avevano senso e non sono state mai

da me tenute... A mio giudizio, l'importante era che gli studenti facessero una serie esperienza: vedessero molti film e discutessero dei problemi che io stesso ricavavo in gran parte dai film o che i film ponevano, chiarendo quelli da me enunciati.

Per molte ragioni (abitudine, necessità di lavoro ecc.) gli studenti, non per loro colpa, vogliono sostenere gli esami senza frequentare. Ancora oggi mi scrive una studentessa di Venezia, trasferitasi a Urbino, per chiedermi su quali libri deve prepararsi; studentessa, si badi, che non ha seguito le mie lezioni, né visto i numerosi film che ho mostrato, né seguita l'analisi del linguaggio filmico fatta su talune opere alla moviola dal mio assistente. Che consiglio potevo darle? Quello di scegliere un'altra materia.

L'insegnamento della Storia e critica del cinema, infatti, comporta innanzitutto un'attrezzatura e dei mezzi di una certa consistenza. Di questo fin dall'inizio mi sono preoccupato a Pisa e poi a Urbino, dove si è creato un Istituto dello spettacolo non solo come fatto giuridico, ma anche come sede, sia pure provvisoria. L'Istituto (in virtù dei fondi concessi dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo) possiede una sala di proiezione di 100 posti opportunamente attrezzati muniti cioè di tavoletta mobile per prendere appunti e di lampada speciale. L'apparecchio di proiezione ha obiettivi e mascherini per qualsiasi formato di schermo e un cambio di velocità da 16 a 24 fotogrammi al secondo, in modo che si possano passare anche i film muti con la giusta cadenza. Possiede l'Istituto ancora una sala di montaggio con una moviola a sei piatti e un apparato supplementare riflettente, in modo che la proiezione possa avvenire su uno schermo con una base di un metro e, dunque, assistere alle esercitazioni in moviola (condotte dal professore o dall'assistente) una ventina di studenti alla volta. Esiste inoltre una biblioteca che si va attrezzando con molti libri, una cineteca con circa venti film classici a cominciare da *Intolerance* di Griffith, un gabinetto di sviluppo e stampa che permette di ricavare ingrandimenti fotografici dai fotogrammi dei film. Infine oltre l'apparecchio a 35 mm. l'Istituto dispone di un apparecchio sonoro a 16 mm.

Dicevo che l'insegnamento del cinema nell'Università ha anticipato molte cose; in particolare l'istituzione dei dipartimenti sarà misura essenziale per il suo sviluppo. Il cinema, per la sua vasta area internazionale (l'insegnamento, infatti, non è limitato alla storia e critica del cinema italiano); per i suoi complessi rapporti col teatro, la musica, le arti figurative, la narrativa; per la problematica che presenta sul piano dell'estetica; per il suo stretto legame con le strutture economiche e l'organizzazione politico-giuridica dello Stato; per la stessa complessità dei mezzi tecnici di cui abbisogna; per il carattere del suo linguaggio; per l'influenza che esercita sulle masse e il condizionamento che ne subisce, richiede da parte di chi ne affronti seriamente lo studio conoscenze e approfondimenti in

diverse direzioni. Si tratta di materie, alcune delle quali rientrano, come la sociologia e la psicologia, nelle Facoltà di lettere e magistero e così la storia dell'arte e della musica, l'estetica, la letteratura italiana moderna e contemporanea, le lingue e letterature straniere (francese, inglese, tedesco), mentre altre quali l'economia, il diritto amministrativo e costituzionale comparati appartengono ad altre facoltà. Ora, mentre con taluni di questi insegnamenti il collegamento è implicito nelle stesse materie trattate, per molti altri non è né possibile né raggiungibile e può tutt'al più venire affidato al caso: come se il professore di letteratura tedesca, poniamo, trattasse dell'espressionismo proprio l'anno in cui per la storia e critica del cinema si svolgesse un corso sullo stesso periodo.

La mia esperienza mi ha portato a constatare che spesso gli studenti mancano di quelle cognizioni che sarebbero indispensabili per rendere validi i riferimenti che possono venir fatti durante il corso. È una limitazione a cui difficilmente si può ovviare e solo in parte correggere con una più stretta collaborazione che però è spesso affidata ai rapporti personali. Così, avvalendomi dell'amicizia di alcuni docenti dell'Università di Roma, ho potuto indirizzare loro alcuni laureandi per particolari orientamenti e consigli in materie specifiche. A Pisa e a Urbino non mi sarebbe stato possibile, per il totale isolamento della disciplina di mia competenza. Considerato che il cinema ha le sue radici nella cultura moderna e contemporanea (tra l'altro han contribuito alla sua formazione e alla sua presa di coscienza pittori, scrittori, filosofi e intellettuali dalle più varie provenienze), non è chi non veda la grande utilità didattica di seminari cui partecipassero titolari delle discipline interessate. Or è qualche anno venne fatto in tal senso un timido esperimento in un breve corso che tenni alla Facoltà di magistero di Roma, e il risultato fu — entro quei limiti — di grande interesse. (Allora si poté constatare anche un altro aspetto: quanto la conoscenza di taluni film può essere illuminante per chi insegna particolari discipline).

Per tirare le somme su questa parte, è certo che agli inconvenienti lamentati si ovvierebbe nel miglior modo col dipartimento dello spettacolo in cui avverrebbe il coordinamento dei vari insegnamenti. In molti paesi questo tipo di studi ha già una lunga tradizione, specie là dove il teatro come spettacolo, come fatto visulale, è ben radicato nella storia della cultura e non si fa la confusione di ridurlo, come spesso da noi, al puro termine letterario.

Prospettate queste difficoltà, è da aggiungere in senso positivo che l'insegnamento della storia e critica del cinema, per i problemi che tocca, sprona gli studenti a informarsi e completare la loro cultura anche in campi diversi, avvertendo il processo dialettico unitario della cultura contemporanea. Certamente esiste un pericolo, quello del facile dilettan-

tismo, ma ad esso sarebbe agevole ovviare col consiglio e la guida degli specialisti per le singole discipline. E ciò si potrebbe ottenere se l'Università non fosse un autobus i cui viaggiatori salgono e scendono a fermate diverse e per quel poco che stanno a contatto di gomito si ignorano l'uno con l'altro; se ci si preoccupasse un poco di più degli studenti per cui l'autobus in definitiva dovrebbe essere fatto. Il mio discorso si riferisce, è naturale, esclusivamente alla Facoltà di lettere e filosofia e a quella di Magistero, e all'esperienza che ne ho fatta.

Debbo dire che in un primo tempo avevo anch'io la preoccupazione che la Storia e critica del cinema venisse scelta tra le materie facoltative come un punto di minor resistenza e forse anche perché considerata, a torto o a ragione, « piacevole ». Forse il primo anno vi è stato qualche sbuccione ben presto deluso dallo studio che si richiedeva. Infatti, oltre alla materia del corso gli studenti devono studiare a fondo tre testi tra quelli indicati da me in una lista al principio dell'anno, impegnandosi poi durante l'anno a svolgere almeno un'esercitazione rigorosamente impostata. Sta di fatto che il numero dei frequentatori non è molto elevato e che ogni anno, tra le due sessioni, sostengono gli esami una ventina al massimo di studenti. Si tratta di giovani molto seri e preparati (dal loro libretto personale risultano ottimi voti nelle altre materie), che prendono un grande interesse all'insegnamento dedicandovi tempo e lavoro. Tutti, direi, sono abituali frequentatori del cinema, ma pochissimi mostrano fin dall'inizio di avere una certa formazione di gusto, come risulta anche dai questionari che facevo loro riempire a Pisa all'atto dell'iscrizione e nei quali si chiedevano, oltre ai soliti dati relativi all'anno di frequenza e agli esami sostenuti, anche le loro conoscenze per quanto riguarda la musica, il teatro, la storia dell'arte, la narrativa, l'estetica, il cinema ecc. Può essere interessante rilevare, a questo proposito, che mentre essi in genere non mancavano di buone letture, pochissimi erano in grado di indicare spettacoli notevoli a cui avevano assistito. Una delle ragioni è che il teatro di alta qualità, tanto la prosa quanto la lirica, non arriva nelle città di provincia. Ed è anche questo un problema che andrebbe seriamente affrontato, giacché si tratta di attività che pesano per diversi miliardi sul bilancio statale, e tenuto presente che la provincia italiana è una grande riserva di energie e di intelligenza.

Uno dei grandi motivi d'attrazione del cinema nei confronti dei giovani (mi riferisco naturalmente agli universitari che frequentano i C.U.C. e gli Istituti da questi organizzati, spesso con molta intelligenza e pochi mezzi) non è costituito né dal suo aspetto di piacevole divertimento né da un'eventuale prospettiva di facile e remunerato lavoro, ma dal fatto che esso propone problemi artistici e culturali di una grande vivezza e attualità, sì da rappresentare — assieme all'architettura — una delle espressioni del nostro tempo su cui maggiormente si polarizzano l'interesse

e i dibattiti, anche per il loro complesso rapporto con la società. Un lato, infatti, che avvince gli studenti è dato dalle grandi implicazioni che lo studio del cinema comporta, facendo avvertire l'unità del processo in atto nella cultura come impegno in quello più vasto della civiltà. Così, ciò che al cinema manca in profondità (la sua storia è relativamente breve) viene recuperato in estensione.

Tenuto conto di tutto questo, e del fatto che la saggistica cinematografica (con le debite eccezioni s'intende) è in genere sbrigativa, ho ritenuto — e la mia convinzione è stata confortata dall'esperienza — che proprio nell'ambito universitario si dovesse operare un rigoroso approfondimento nei metodi di ricerca, sì da portare questi studi al livello della sede stessa in cui sono stati ammessi. Così ogni anno il corso viene impostato su un problema d'ordine critico-storico, oppure su una personalità di particolare rilievo, o ancora su un movimento artistico o un periodo ben individuato ecc. ecc. Ogni corso è preceduto da un gruppo di lezioni di carattere propedeutico, tali da mettere gli allievi in condizione di farsi una prima idea della tecnica cinematografica, di conoscere la particolare nomenclatura, di rendersi conto della complessità della produzione cinematografica e di tutte quelle condizioni oggettive in cui avviene la creazione artistica del film. Cognizioni indispensabili per la comprensione del successivo discorso e che generalmente non possiedono (come ho dovuto constatare) neppure quegli studenti che sono usi a frequentare i Circoli del cinema o altre similari attività universitarie. Queste conversazioni vengono integrate da proiezioni e dimostrazioni alla moviola. Purtroppo i buoni film didattici, che sarebbero assai utili (particolarmente quelli sulla tecnica) scarseggiano. Qui si tocca la dolente nota del cinema come mezzo ausiliario nell'insegnamento di ogni ordine e grado, che in Italia — nonostante la buona volontà di taluni — è ancora pochissimo sviluppato.

Nell'anno accademico 1960-1961, in cui ebbe inizio l'insegnamento, affrontai il linguaggio del film anche in rapporto a quello delle altri arti: un tema che costituiva quasi un'introduzione alla nuova materia, si prestava a saggiare in concreto i problemi dell'estetica contemporanea ed era di stimolo a seguire l'arte di oggi, particolarmente la narrativa, il teatro, le arti figurative e la musica. Il secondo anno il corso fu dedicato all'Espressionismo. Si tratta di un problema particolarmente interessante perché, come osserva Mittner nel suo saggio sulla « Letteratura tedesca del primo '900 », « a conti fatti l'espressionismo tedesco si diffuse nel mondo forse in primo luogo con cinque o sei film dell'incubo, di travolgente originalità tutt'ora validi; ed il cinema impose al teatro ed anche al romanzo i propri scenari e procedimenti tecnici, il proprio stile di recitazione mimica, il proprio ritmo narrativo... ». Lo sviluppo che comporta un tale argomento, con le sue complesse ramificazioni in diversi settori, è più che evidente

e qui non è il luogo di insistervi: gli argomenti trattati nei vari corsi, e di cui si fa cenno, servono — con la loro semplice enunciazione — a dare un'idea di come l'insegnamento si attua. Il terzo anno tenni un corso sui « Problemi della storiagrafia cinematografica »: tema fondamentale per gli studi in questo settore, giacché vere e proprie storie del cinema si può dire che ancora non esistano (fino ad oggi è stato fatto soprattutto un importante lavoro di ricerca e documentazione, con taluni risultati in questo senso assai apprezzabili). Il quarto anno d'insegnamento, il corso si è svolto su Eisenstein teorico e regista: una personalità tra le maggiori della storiadel cinema, sia per i suoi film di altissimo livello artistico, sia per le sue illuminanti considerazioni sull'arte in genere e quella del film in particolare, e la cui influenza non si restringe dunque al campo cinematografico, ma è stata rilevante in una più vasta orbita culturale. E così via fino all'odierno anno accademico 1968-1969 in cui ho parlato del neorealismo italiano.

La delimitazione anno per anno dell'argomento del corso, secondo l'enunciazione data a titolo esemplificativo, non solo permette un serio approfondimento (i panorami generali risultano fatalmente generici e superficiali), ma fa ritrovare tutte le connessioni di cui s'è detto, fondamentali per la comprensione del film come arte e che portano a integrare il tessuto di una moderna e viva cultura.

Fin dal primo anno mi sono domandato quale poteva essere il preciso scopo, oltre quello genericamente culturale, dell'insegnamento della « Storia e critica del cinema ». Mi è parso giusto dare questa risposta: che esso doveva servire, soprattuto, come la storia dell'arte e la storia della musica e fare intendere il linguaggio di questa particolare forma espressiva. Con la variante che in quest'ultimo caso, dato il carattere popolare del cinema di cui tutti sono « consumatori», il problema è di educare i giovani a distinguere tra il buon film e i suoi valori artistici e il cattivo film, che può avere molti altri motivi di attrazione. In effetti anche persone colte sono spesso indotte a giudicare un film in base a fattori extraestetici (il divertimento, la commozione, l'interesse, la spettacolarità ecc.), come ho potuto constatare da molte risposte degli stessi allievi al questionario là dove si domandava loro quali fossero i migliori film che avevano visto. Ciò pone nell'insegnamento un metodo rigoroso di valutazione dell'arte del film, un criterio di giudizio estetico che permetta di selezionare dalla grande massa della produzione le opere artisticamente valide e come tali veramente rappresentative, nella stessa storia del cinema, di quei valori culturali, idologici, umani che nella forma raggiunta, appunto, han trovato la loro più alta espressione. È proprio in sede di studio universitario che si deve operare una tale scelta senza farsi prendere da quei motivi extraestetici di cui si è detto, che tanto spesso obnubilano non solo il giudizio del pubblico, ma anche di molta critica militante che, forse perseguendo fini non propriamente critici, difende posizioni politiche, ideo-

logiche, di costume. Vorrei ancora aggiungere che c'è una forte tendenza a ridurre il film al suo contenuto *letterario* (equivoco che è la conseguenza di una certa forma mentale degli scrittori, di una meccanica applicazione da parte di taluni critici del rapporto arte e realtà, della consuetudine commerciale dei romanzi illustrati ecc.) o a scambiarne i valori figurativi con quelli « pittorici », credendo che l'artisticità risieda nelle belle immagini. Ma l'applicazione di un rigoroso metodo critico non deve prescindere dal fatto che in una materia come il cinema il corso, con i suoi colloqui e le sue esercitazioni, deve costituire per gli allievi una esperienza concreta fornendo loro quegli strumenti, convalidati nel contatto diretto con le opere, indisensabili per una retta valutazione del film come fatto artistico e per rendersi conto della sua importanza nella storia della cultura. Tutto ciò comporta che tra il docente e ciascun allievo si stabilisca un dialogo, dando all'insegnamento quel carattere problematico che consenta la partecipazione critica dell'allievo, chiamato non a giurare in *verba magistri*, ma ad aderire o a dissentire con consapevolezza e in maniera motivata [1].

Dall'esperienza fatta devo concludere che gli studenti che hanno frequentato i corsi e sostenuto gli esami non si sono liberati sbrigativamente di una materia facoltativa, ma hanno compiuto un effettivo studio che li ha appassionati, allargando i loro interessi ad aspetti attuali della cultura contemporanea, e, soprattutto si sono posti in un atteggiamento ben diverso e consapevole di fronte al fatto cinematografico. Ciò ha la sua importanza giacché, a mio giudizio, nelle Facoltà umanistiche vengono spesso trascurati gli aspetti più salienti della vita contemporanea (cinema, televisione, stampa, sport), che pure tanta parte hanno nel determinare il rapporto degli individui con la società. Del resto non è senza significato il fatto che la mia esperienza mi abbia portato a constatare come più vivo sia invece l'interesse per i problemi del film nelle facoltà scientifiche.

Altro discorso è da fare per gli studenti che intendono laurearsi in « Storia e critica del cinema », desiderosi di specializzarsi in questa materia. A loro si chiede la frequenza del corso per un biennio, la conoscenza almeno di due lingue, lo svolgimento di due esercitazioni e una tesina. L'affrontare una tesi di laurea comporta un notevole lavoro e molte difficoltà, e chi vi si dedica lo fa veramente per un grande interesse e una forte passione. Innanzitutto non è agevole documentarsi. I film occorre andarli a cercare non solo a Roma e a Milano, dove esistono le due più importanti cineteche nazionali, ma anche all'estero, come han fatto e stanno facendo

[1] Dall'anno prossimo proprio per questo il corso sarà costituito da due o tre gruppi (a seconda del numero degli allievi) di seminari, che studieranno, (col docente naturalmente) alcuni film e i loro autori (p.e. Chaplin, Eisenstein, Murnau) e i vari problemi nasceranno, appunto, dall'analisi dei film.

gli studenti che preparano la loro tesi. E siccome spesso le copie non sono integre, è necessario ricostruire l'opera originale mettendone a raffronto più d'una e servendosi di documenti di cui bisogna vagliare l'attendibilità. Ma anche per i testi che devono essere studiati e consultati sorgono serie difficoltà. Poiché, infatti, non esiste ancora una biblioteca specializzata (il nucleo iniziale costituito a Urbino per la cattedra è assolutamente insufficiente), è spesso necessario ricorrere all'estero, senza aver sempre la possibilità di ottenere in prestito i libri desiderati. Tutte queste sono difficoltà rilevanti, ma di ordine pratico. La maggiore tuttavia consiste nel fatto che per il suo lavoro il laureando non può avere l'appoggio di precedenti, giacché la letteratura cinematografica — pur essendo abbondante — offre pochissime opere di indagine critica su singoli problemi, mentre il suo carattere è generalmente informativo e non ha quasi mai un'impostazione rigorosamente critica. Sicché tocca allo studente aprire la strada a un ordine di indagini in questo senso secondo un metodo che deve, appunto, aver appreso durante i corsi.

È mia fiducia che dalle prime tesi possano venir fuori dei lavori di impegno, capaci di recare un serio contributo alla saggistica cinematografica nell'interesse della cultura in genere.

A tirare ora una conclusione dalla mia esperienza debbo dire che ritengo l'insegnamento della Storia e critica del cinema tale da poter essere svolto nel quadro di quelli universitari, e da rappresentare una necessaria integrazione della cultura accademica. Gli studenti che, nonostante i loro errori e quanti lodano il tempo passato, sono la parte migliore dell'Università, avvertono l'importanza di questo insegnamento e vi si dedicano con serietà ed impegno. La Facoltà di lettere e filosofia, più ancora del Magistero, è certamente quella in cui esso deve essere inquadrato, seppure, come ho detto, l'ideale è un dipartimento per lo spettacolo e i mezzi di comunicazione di massa. Ritengo che l'Università (mi riferisco alle facoltà umanistiche) per la sua struttura, per la mentalità che in maggioranza vi domina, sia ancora chiusa ai problemi più vivi della cultura moderna, pur contando studiosi pregevolissimi nel proprio campo, ma che non conoscono la *Giovanna d'Arco* di Dreyer o nulla sanno della personalità di Eisenstein. E al dotto professore non sembrerà una grave lacuna della sua cultura ignorarli o, peggio, non crederli degni del suo interessamento; quando addirittura non si sentirà autorizzato dalle sue cognizioni a sentenziare in una materia in cui non ha nessuna preparazione, proprio come succede a molti spettatori cinematograficamente analfabeti. Le personalità vive del mondo accademico (ricorderò per Pisa, Ragghianti e per Urbino, Bo), vengono proiettate all'esterno da una forza centrifuga, e solo come tali imprimono un moto alla cultura; gli altri restano paghi e soddisfatti nel loro nido a covare furbeschi consensi per qualsiasi bizzarra richiesta

del mondo studentesco. E così tra la scuola e la vita il distacco si fa sempre più grande.

Non è certo edificante assistere alle esercitazioni o « collettivi » in cui il professore di filosofia teoretica tratta di materia che non conosce: poniamo, l'agraria o l'economia. Non è edificante assistere all'aggiornamento dei docenti sui testi di Mao, Che Guevara, Ho-chi-min, Debray solo per seguire gli studenti borghesi che non si accorgono, così, di gettare nel ridicolo personaggi storicamente eccezionali.

Il movimento studentesco, il quale ha avuto molto meriti nel mettere in luce le strutture arretrate non solo dell'Università, ma di tutta la società, corre ora il rischio, per la sciocca acquiescenza di alcuni (molti) docenti, di finire in un vicolo cieco. La colpa non è certo dei giovani; essi, se mai, hanno il torto di essere giovani e di avere tutti i difetti e tutti i pregi di questa condizione. È la massa dei professori che dànno loro sempre ragione, sono i partiti che tendono a strumentalizzare il loro movimento ad aver torto. Di queste cose e dell'esperienza fatta ad Urbino (sempre con nomi e cognomi) si parlerà in quest'ultima parte del saggio. Perché se ne parlerà? Per dare l'apporto di un modesto contributo; ché se l'Università italiana dovesse divenire, come tutto fa credere che sia, quella fabbrica di ignoranza che si vuole (o non si vuole, ma sarà), allora male avrei fatto in tanti anni di lotta, a portare gli studi cinematografici allo sbaraglio; meglio sarebbe stato lasciarli al punto in cui erano.

Il 25 marzo 1969 l'assemblea generale degli studenti di Urbino, composta di 180 votanti (gli studenti sono circa 9.000) con soli 3 voti contrari e 18 astenuti, approvò la seguente mozione:

« L'assemblea generale degli studenti di Lettere e di Magistero, riunita nell'aula VI il giorno 25 marzo 1969, di fronte alla complessità dei problemi riguardanti l'essenza stessa e il funzionamento dei "collettivi" e più in generale l'organizzazione della vita universitaria, stabilisce di trasformare l'assemblea stessa in assemblea permanente che si scinderà immediatamente nei "collettivi" già esistenti e in altri gruppi di lavoro. I "collettivi" prenderanno in esame situazioni particolari di ciascuno di essi sulla base del seguente documento elaborato dal Movimento studentesco:

i collettivi sostituiscono completamente sia il "corso monografico" sia la "parte generale" del programma.

Secondo punto: i collettivi dispongono della più ampia libertà della scelta e dei proseguimenti degli indirizzi di ricerca. Gli interventi delle autorità accademiche saranno consentiti solo su richiesta degli studenti.

Terzo punto: i collettivi svolgeranno una effettiva ricerca in comune; saranno da smascherare i "collettivi-seminari" (tentativo dei professori di aggiornare la vecchia lezione cattedratica).

Quarto punto: gli argomenti, scelti dagli studenti, devono portare a realizzare un contatto concreto ed efficace con la realtà politica e sociale.

Tutto questo al fine di contestare l'uso di classe della cultura da parte del potere borghese, che sotto il pretesto della neutralità dei valori "culturali e scientifici", fa invece dell'Università un centro di organizzazione del sistema vigente. Al contrario i collettivi devono contribuire alla formazione di coscienza critica della cultura e della società nel suo complesso.

Quinto punto: l'esperto avrà la funzione di coordinatore delle ricerche; dovrà essere incaricato (almeno fin dove possibile) dagli studenti e potrà anche non appartenere all'università.

Ciò costituirà tra l'altro un grosso colpo ad uno degli aspetti più vistosi della "baronia accademica", che consiste nell'investitura feudale dell'assistente e del discepolo.

Sesto punto: alla fine del periodo di attività, il gruppo discute collegialmente del lavoro svolto, insieme all'esperto.

« Fiscalizzazione »: anche la valutazione per la formalità burocratica del giudizio d'esame dei singoli è fatta dal collettivo.

Settimo punto: per i fuori-sede deve essere abolito l'esame tradizionale nell'attuale forma autoritaria e frustrante. I fuori-sede potranno scegliere i programmi di uno o più collettivi.

La valutazione del lavoro svolto avverrà mediante una discussione all'interno dei collettivi scelti.

Ottavo punto: libri, ciclostilati, fotocopie ecc., necessari per la ricerca del collettivo, devono essere acquistati dagli Istituti e *non pagati* dagli studenti.

I collettivi si riuniranno successivamente in un'assemblea generale, nella quale saranno messi in discussione i risultati dei diversi lavori-collettivi e si deciderà la linea da seguire anche nella prospettiva della prossima riunione dei consigli di facoltà di Lettere e Magistero ».

Il 27 marzo alle 16 si riuniva il Consiglio della facoltà di magistero, regolarmente convocato per discutere su l'attività didattica e gli esami. La seduta era cominciata da poco, quando si presentarono alcuni studenti per domandare se la seduta stessa fosse pubblica o venisse tenuta a porte chiuse. Dop breve discussione i membri del consiglio stabilirono di tenere la riunione a porte aperte. Poiché gli studenti riuniti in assemblea erano molti, essi domandarono che la riunione si svolgesse nell'aula VI, dove l'assemblea sedeva. Il preside della facoltà e gli altri membri accolsero l'invito. Io mi allontanai perché mi sembrava che si superassero in questo modo tutti i limiti. Solo dopo le ripetutte preghiere di alcuni studenti mi persuasi a seguirli nell'aula della riunione. Quando fu il mio turno, rivolto ai giovani che riempivano l'emiciclo dell'aula, dissi loro che perdevano il tempo chiedendo in malo modo quello che nessun consiglio avrebbe potuto conceder loro, mentre stava per essere trasmessa al senato

una legge che essi non conoscevano e che era nata al di fuori dell'Università per un accordo al vertice dei partiti di maggioranza.

La discussione della mozione studentesca da parte dei docenti si svolse ad un livello penoso. A un certo punto il prof. Neuro Bonifazi, incaricato di letteratura contemporanea, affermò che la mia accusa di dilettantismo rivolta ai "collettivi" era fatta da persona che evidentemente non conosceva l'Università di Urbino. I collettivi che il professore Neuro Bonifazi seguiva come esperto erano: "Gli elementi mistici nel libro *Teorema* di Pasolini" e "Gramsci e il neorealismo". Da parte mia avevo osservato che per il primo occorreva almeno aver visto il film di Pasolini. Pubblicamente il professore incaricato (ma da chi, ma perché?) mi rispose che non era necessario, giacché aveva provveduto egli stesso a fornire i necessari chiarimenti. A questo punto mi allontanai dalla riunione, pregando la segretaria di non darmi presente. C'era veramente da vergognarsi. Era come se il mio amico Ragghianti avesse dato a Pisa una tesi di laurea su *L'ultima cena* di Leonardo, dicendo che era inutile vedere il quadro in quanto avrebbe pensato lui a "raccontarlo"!

Il giorno dopo scrissi al prof. Luigi Meschieri la seguente lettera: « Caro Preside, dopo la riunione di ieri del Consiglio di facoltà dalla quale mi sono allontanato per evitare ulteriori spiacevoli incidenti, ti comunico che non parteciperò a nessun altro consiglio di facoltà se il professor Neuro Bonifazi e il signor Lucio Pala non chiariranno le loro espressioni nei miei riguardi.

Trattandosi di problemi didattici avevo osservato che i "collettivi", come come proposti, coltivano il dilettantismo. Il prof. Bonifazi disse che a proposito del libro *Teorema* non era opportuno che i giovani vedessero il film, avendo dato lui tutte le indicazioni necessarie. Dichiarazioni di questo genere non hanno bisogno di commento. D'altronde mi pare assurdo che dei professori discutano di fronte a un'assemblea di allievi una mozione studentesca del livello di quella che tu conosci. Credimi cordialmente. »

Nessuna risposta ebbi a questa lettera. A Roma mi giunse il verbale n. 1430, che qui trascrivo: « Il giorno 27 marzo, alle ore 16, regolarmente convocato dal Preside, si aduna il Consiglio di Facoltà, allargato ad una rappresentanza degli assistenti, con il seguente O.d.G.:

1) Attività didattica ed esami;

2) Varie ed eventuali.

... *Omissis* ...

Il Consiglio di Facoltà in riferimento al primo punto all'O.d.G. dell'odierna seduta, relativo all'attività didattica:

delibera di porre come elemento base dell'attività formativa, didattica e di ricerca — specifica degli studi universitari — il lavoro dei collettivi; *consapevole* delle difficoltà di ordine contingente e strutturale collegate a questo orientamento,

consapevole altresì dell'esigenza di definire la prassi dei collettivi, sempre nel principio della libertà di studio e di insegnamento,
convinto che l'intera questione — anche per quanto riguarda la fiscalizzazione dei collettivi — vada risolta nei particolari attraverso precisi e specifici accordi con gli studenti,
nomina a tal fine una Commissione per promuovere un incontro con una rappresentanza della parte studentesca; la Commissione fornirà elementi di valutazione per le delibere della facoltà ».

Posta ai voti, lo mozione è approvata all'unanimità tranne due

La Commissione è composta dai seguenti professori: Baiardi, Bogliolo, Meschieri, Paioni, Rizzardi, Salvucci, Santarelli.

Il Preside dà mandato di trasmettere la mozione alla parte studentesca e di convocare la Commissione entro il 15 aprile.

In mancanza di altri argomenti la seduta è tolta.

F.to IL SEGRETARIO F.to IL PRESIDE

In seguito a questa mozione del consiglio di facoltà gli studenti decisero di occupare l'Università. Ecco il loro proclama: « Studenti universitari, l'assemblea generale delle facoltà di Lettere e Magistero ha deciso ieri *l'occupazione aperta* dell'università per condurre sino in fondo la lotta contro l'autoritarismo accademico e portare avanti la linea dei collettivi. I collettivi sono nati in primo luogo come strumento di lotta contro il potere *baronale* dei professori che impongono arbitrariamente i loro programmi e le loro scelte culturali. In secondo luogo attraverso la lezione cattedratica e la totale astrattezza degli argomenti di studio, i professori soffocavano l'iniziativa autonoma degli studenti, imponendo di fatto l'ideologia dominante. Contro questa cultura falsamente neutrale ma che in realtà serve a giustificare il sistema dello sfruttamento e dell'oppressione di classe, i collettivi si propongono attraverso lo studio dei problemi politico-sociali del nostro tempo, di contribuire alla formazione di una coscienza critica della cultura e della società. In terzo luogo i collettivi si situano nell'ambito della lotta generale contro la società e la scuola di classe e contro la discriminazione che colpisce in modo particolare gli studenti fuori-sede (studenti lavoratori) e per una effettiva realizzazione del diritto allo studio.

Perciò i collettivi estendono le proprie rivendicazioni a tutti i fuori-sede *chiedendo*:

1) L'abolizione sin d'ora dell'esame tradizionale che fa sentire il suo peso oppressivo e poliziesco su tuttigli studenti, ma in modo particolare proprio sui fuori-sede.

2) La possibilità per i fuori-sede di scegliere liberamente il programma di uno dei collettivi o quello tradizionale stabilito dai docenti.

3) La possibilità di sostenere un esame di gruppo in cui il docente

sia ridotto alla funzione di semplice coordinatore della discussione e la valutazione finale sia collettiva.

È da chiarire che nell'università occupata gli studenti in lotta garantiscono a tutti la possibilità di sostenere gli esami.

Se eventualmente qualche esame non si svolgerà, la responsabilità sarà unicamente da attribuirsi al rifiuto personale del professore interessato. L'occupazione dell'università è stata decisa dall'assemblea generale, è un'occupazione di massa che intende difendere gli interessi e i diritti di tutti gli studenti, in specialmodo dei fuori-sede.

Il lavoro dei collettivi prosegue normalmente.

Si invitano tutti gli studenti a intervenire nei collettivi e a partecipare attivamente alla lotta in corso. »[2]

È chiaro che per ogni materia occorrono criteri diversi; quanto è detto nei due documenti studenteschi non "funziona" per la Storia e critica del cinema. In questa materia l'importante è vedere i film; senza questo momento manca addirittura la base per qualsiasi discorso.

Naturalmente l'acquiescenza di molti professori non giustifica l'incomprensione e la resistenza sbagliata di altri; porta, caso mai, a sostenere, come sosteneva con me una studentessa *contestatrice* che il mondo di Leopardi è morto (senza accorgersi naturalmente che lei era morta) e

[2] Vorrei qui aggiungere due considerazioni: la prima di carattere generale riguarda il fatto che l'acquiescenza di molti docenti alle richieste studentesche ha portato alcuni « furbastri » a stilare mozioni in cui si chiedevano cose che interessavano, per dirla con Guicciardini, *il particolare*, firmandole l'assemblea generale degli studenti, mentre nessuna assemblea generale era stata tenuta; la seconda si rivolge speciaficamente all'Istituto dello spettacolo in quanto molti giovanotti e anche molti insegnanti, credono che si tratti di una sala di proiezione di cui tutti, a comodo loro, possono usufruire.

Riporto, a questo proposito una mozione consegnatami da quattro studenti in cui si parla a nome di un'Assemblea generale, che tutti gli studenti da me interpellati (e sono molti a cominciare da quelli che frequentano il mio corso) ignorano.

« L'Assemblea degli studenti, riunitasi il giorno 10 u.s. nella sede dell'Istituto dello Spettacolo,

preso atto

che il direttore prof. Chiarini, considera l'Istituto stesso suo feudo personale, non permettondone l'uso incondizionato agli studenti,

denuncia

l'assurdità di tale situazione, dal momento che l'Istituto dello Spettacolo rientra nelle strutture universitarie e come tale al servizio degli studenti,

DELIBERA ALL'UNANIMITA'

che l'Istituto sarà a disposizione degli studenti ogni qual volta lo ritengano opportuno e necessario.

L'Assemblea generale degli Studenti »

L'ameno testo non ha bisogno di commenti.

che i *collettivi* servono solo a formarsi una coscienza politica, come se codesta coscienza non si formasse innanzitutto studiando seriamente.

Uno studio serio avrebbe portato a meditare su questo pensiero del Leopardi (contestatore del suo tempo) che risale al 1821, circa un secolo e mezzo fa, e che è a pag. 1473 del suo *Zibaldone*:

« ... il gran torto degli educatori è di volere che ai giovani piaccia quello che piace alla vecchiezza o alla maturità; di voler sopprimere la differenza di gusti , di desiderii, ecc., che la natura invincibile e immutabile ha posta fra l'età de' loro allievi e la loro, o non volerla riconoscere, o volerne affatto prescindere; di credere che la gioventù de' loro allievi debba o possa riuscire essenzialmente, e quasi spontaneamente diversa dalla propria loro, e da quella di tutti i passati, presenti e futuri; di volere gli ammaestramenti, i comandi e la forza della necessità suppliscano all'esperienza ec. (9 agosto 1821).

Ecco, vorrei concludere questa esposizione obiettiva dei casi capitati a chi ha inteso portare gli studi cinematografici nell'ambito universitario per dar loro serietà, con una consolante constatazione: sono più di quello che non si creda, gli studenti che si interessano profondamente ai problemi del film. Certo, quanti seguono il corso sanno che esso è difficile, perché da parte mia chiedo una cosa sola, ma ardua; che si ragioni. Miti e luoghi comuni sono oggi in voga: c'è nell'aria un *irrazionalismo* che può portarci a cattive conseguenze. E non è solo per fare dello spirito che io affermo esserci nell'Università italiana tutte le facoltà, meno (assai spesso) quelle mentali.

LE TEORICHE DEL FILM IN ITALIA DALLE ORIGINI AL SONORO

di Peter Del Monte

parte seconda

capitolo primo (1913-118)

Gli anni che vanno dal 1912 al primo dopoguerra videro il cinema italiano porsi al centro dell'attenzione mondiale. Fin dal 1909 infatti era iniziata una lenta conquista dei mercati stranieri e da allora la produzione italiana si era andata attirando sempre più le simpatie dei pubblici internazionali. Le pellicole italiane si compravano a scatola chiusa.

Fino al 1912-13 l'esigenza di sfruttare il cinema come linguaggio era rimasta sostanzialmente inavvertita. Come si è visto, nel periodo delle origini il cinema non esisteva praticamente come linguaggio. La sua funzione era prettamente strumentale, di mezzo meccanico atto a riprodurre fedelmente la realtà. Nè le cose cambiarono molto in un secondo tempo, quando cioè scemandosi il primitivo entusiasmo per i « prodigi » dello schermo, intorno al 1908-10 si avvertì l'esigenza di nobilitare il film utilizzandolo come registrazione di fatti artistici preesistenti come tali. Nacque allora *L'Assassinat du Duc de Guise*, il film d'arte; si fece del teatro fotografato, si riprodussero degli spettacoli teatrali il cui valore artistico dipendeva quasi unicamente dagli autori dei soggetti, dagli scenografi e dagli attori.

Il direttore di scena, come si chiamava allora il regista, vi lavorava quasi stesse sul palcoscenico, curando le scenografie, l'illuminazione, la recitazione ecc. Nessuno pensava alla macchina da presa; nell'eccitazione generale con cui venivano allestiti i primi teatri di posa non ci accorgeva quasi della sua presenza. Costretta ad una umiliante immobilità, la macchina se ne stava relegata in disparte, non partecipe del gran movimento che le si apparecchiava dinnanzi. Assassinii, adulteri, suicidi per amore, tutto ciò non la riguardava se non indirettamente, condannata com'era ad essere una passiva mediatrice tra la messa in scena ed un rotolo di celluloide. I segni specifici all'uso della camera rimanevano assopiti, in uno stato di inefficienza semantica.

Intorno al 1912-1913 le cose cominciarono a cambiare. Assai rilevanti i contributi che l'Italia apportò in quegli anni all'evolversi del linguaggio filmico. Gli italiani infatti cercarono di mettere a fuoco la realtà secondo una visuale nuova, quella suggerita dall'obiettivo, dal cineocchio, studiando le angolazioni, le inquadrature, i movimenti di macchina in funzione espressiva. *Quo Vadis, Giulio Cesare* di Guazzoni, *Ca-*

biria di Pastrone, *Sperduti nel buio* di Martoglio, *L'histoire d'un pierrot* di Negroni ebbero il merito a prescindere dal loro intrinseco valore artistico, peraltro degno di attenzione, d'aver contributo in maniera determinante alla scoperta di nuovi mezzi d'espressione quali il primo piano, il montaggio, gli effetti di luce, i movimenti di macchina (1).

Fra tutti va ricordato Giovanni Pastrone, il primo ad utilizzare in funzione espressiva la luce artificiale e il carrello. In *Cabiria* infatti « la macchina da presa, montata su un carrello, si spostava parallelamente alle scene, e serviva così ad accrescerne l'importanza e a creare un senso di rilievo. Altre volte, dopo aver mostrato la scena in tutta la sua ampiezza, la macchina si dirigeva sui protagonisti e li isolava in un piano più ravvicinato, oppure se ne allontanava... Nell'uso artistico della carrellata l'Italia precorse tutte le altre nazioni, e innanzitutto l'America ». (Georges Sadoul, op. cit., pag. 136).

Sul piano teorico si era ancora lontani tuttavia dall'aver acquisito una coscienza critica delle possibilità espressive inerenti a questi nuovi procedimenti tecnici. Generalmente se ne ignorò il valore quando addirittura non se ne criticò aspramente l'impiego. Ecco una recensione dell'epoca di *Cabiria* (2): « L'azione è soffocata nel quadro troppo piccolo e si svolge o troppo lontano o troppo vicino e sempre premuta fra ostacoli, e di una ristrettezza d'ambiente che a stento la contiene. Infatti per avere la visione intera dei quadri nelle costruzioni e negli individui si ricorre al sistema, non sempre bello, di far girare la macchina per spostare gli ostacoli. E quando gli ostacoli non premono, nei particolari in primo piano abbiamo delle figure enormi delle quali due sole bastano a riempire lo schermo col sopravanzo di mezza corporatura ».

Il fatto della macchina da presa che seguiva il personaggio e non del personaggio che si presentava alla macchina, era, per dirla con la Prolo (3), una conquista superiore alla possibilità comprensiva dei critici contemporanei che non potevano certo godere esteticamente, rendendosi conto tecnicamente, delle sicure e funzionali carrellate e delle sobrie panoramiche di Pastrone.

Umberto Barbaro a conferma della sua tesi secondo cui la priorità nell'uso del primo piano dovesse attribuirsi agli italiani anziché a Griffith fa notare: « E' di quel tempo (1914) l'aspra critica del Lammi (direttore del giornale *Il film*) al conte Negroni ed alla signora Hesperia per il film *L'Ereditiera*: quella critica sosteneva che l'attrice e il direttore

(1) Sull'importanza del cinema italiano in rapporto all'evolversi del linguaggio filmico vedi i seguenti saggi di Umberto Barbaro: *Nascita del film d'arte* in 40° *anniversario della cinematografia* (1895-1935), numero unico Roma 1935; *Un film italiano di un quarto di secolo fa* in *Scenario*, nov. 1936; *Histoire d'un Pierrot* in *Bianco e Nero* Roma 1936; *Il 1913 e il cinema italiano* in *Società*, 1950.

I saggi citati sono stati raccolti e pubblicati in *Servitù e grandezza del cinema* Editori Riuniti, Roma 1962.

(2) P.A. Berton: *Libero corde fabulari* ne *Il maggese cinematografico*, Torino 25 aprile 1914.

(3) Maria Adriana Prolo: *Storia del cinema muto italiano* vol. I. Poligono Milano 1951.

vi apparivano privi di lena e invecchiati, e che nel film i calamai diventavano pozzi e le penne travi ».

Il cinema si andava tuttavia ponendo al centro di nuove discussioni. Quotidiani come *Il Momento* e *La Gazzetta del Popolo* abbandonarono il loro iniziale disinteresse e sulle loro colonne dedicarono settimanalmente uno spazio agli spettacoli cinematografici. Su *Il Giorno, La Tribuna, Il Giornale d'Italia* apparvero le recensioni delle più importanti rappresentazioni cinematografiche. Il 25 giugno del 1913 « Madama Anastasia », scendeva a placare le ire dei moralisti e degli « avellonisti » (4). La via sembrava aperta a nuove discussioni svolgentesi in un clima più sereno e pacifico, lontano dalle accuse di immoralità e di corruzione.

Ma già nuove minacce incombevano sulla nascente arte: prima fra tutte la taccia di essere causa della decadenza del teatro. I rapporti tra cinema e teatro si posero al centro di numerose e accese polemiche. Sull'esempio di esperienze già avvenute in altri paesi (5) si indissero da parte di alcuni giornali inchieste sul cinema (6). Questo l'elenco delle domande formulate nel 1913 da *Il Nuovo Giornale* di Firenze:

1) Il cinematografo fa una concorrenza dannosa al teatro e in caso di risposta affermativa come, perché, quanto?

2) Potrà avvenire una fusione artistica fra teatro e cinematografo?

3) Crede Ella che le films cinematografiche giovino, o possano giovare (in ipotesi subordinate, seguendo quali idee e quali sistemi?) allo sviluppo intellettuale e morale del popolo?

4) Ha Ella mai lavorato per films cinematografiche e data la risposta affermativa, quali soggetti preferisce?

5) Quali sono, industrialmente e artisticamente, le classi sociali che possono avere maggiore vantaggio o maggior danno dal vittorioso progredire del cinematografo?

6) Qual'è l'avvenire del cinematografo? Quale sarà la sua evoluzione, con l'eventuale sussidio di invenzioni e di perfezionamenti meccanici sul tipo del fonografo?

Numerosi gli intellettuali che parteciparono al referendum. Tra gli altri Nino Martoglio, Roberto Bracco, Sabatino Lopez, Domenico Tumiati, Giuseppe Prezzolini, Walter Grazzini, Augusto Novelli, Cesare Levi, Guido Podrecca.

Tutto sommato il cinematografo ne uscì in sostanza piuttosto malconcio, segno che la cultura italiana era ancora lontana dal riconoscere

(4) Avellonisti, in quanto si rifacevano alla campagna protestataria condotta dal Procuratore Generale della Corte di Roma Comm. G.B. Avellone. Vedi lettera pubblicata su *Il Giornale d'Italia*, Roma 18 ottobre 1912.

(5) Ne *La Vita Cinematografica* del 30 aprile 1912 appare un trafiletto da cui si ricava che in quei giorni lo *Zeit* di Vienna stava conducendo un'inchiesta sul cinema. Vedi inoltre René Jeanne e Charles Ford op. cit. pp. 35-7.

(6) V. *Il Nuovo Giornale* di Firenze 21 novembre 1913 e *La Vita Cinematografica* Torino settembre 1913.

al film la dignità di nuovo linguaggio. Finché si trattava di riconoscere la grande influenza educativa che il cinema poteva avere, si era tutti d'accordo, ma prima che si trattasse il film come una nuova forma di espressione da porsi allo stesso livello delle altre arti dovevano passare molti anni ancora. Vi fu chi non seppe nascondere la propria riluttanza nel dover discutere di argomenti di così poco conto. Curiosa davvero la risposta di Ottone Shanzer al n. 4: « la domanda che mi si rivolge... mi offende non poco. Signor Direttore, sono un gentiluomo! » (7).

I più, preoccupati soprattutto della crisi in cui si dibatteva la loro pupilla, il teatro, ne lamentavano la causa nella concorrenza che ad esso faceva il cinematografo; concorrenza tanto sleale e nociva in quanto appariva basata su ragioni economiche e non artistiche. Insomma, una lotta impari tra l'Industria e l'Arte.

Vi fu chi tra tanto sbraitare e inveire cercò di difendere la nuova arte. Tentativo di isolati, legati comunque a interessi fondamentalmente teatrali e che non seppero peraltrò allontanarsi da generiche posizioni di comodo e accostarsi invece a un tipo di discorso più scientifico mirante cioè a proporre il cinema « als kunst » tramite un'analisi linguistica delle sue peculiarità sintattiche e morfologiche. E' il caso di Prezzolini (23 nov.) per il quale il cinema non solo non è dannoso al teatro, ma svolge un ruolo demistificatorio ben preciso in quanto « svela nel modo più aperto una delle più solenni bugie contemporanee: che il teatro d'oggi sia teatro d'arte ». Ovvero di Marinetti (30 nov.) secondo cui «il cinematografo non soltanto fa concorrenza al teatro attuale, ma lo nega e lo distrugge quotidianamente, e di ciò ci rallegriamo, poichè il teatro attuale, ondeggiando stupidamente, fra la ricostruzione storica e la riproduzione fotografica e minuziosa della vita quotidiana, non risponde più alla nostra sensibilità. Teatro passatista condannato a morte ».

Per i più il cinematografo non era che un mero sottoprodotto culturale. La discussione era generalmente viziata sul nascere da un pregiudizio estetico di derivazione romantica in base al quale veniva negata ogni possibilità artistica al film per una presunta congenita inconciliabilità tra « macchina » ed « espressione », tra « macchina » e « individualità ».

L'accesso agli emisferi dell'Arte Pura sarebbe stato eternamente interdetto al cinematografo data la sua natura di mezzo meccanico e quindi « non espressivo ». Tra il mondo della macchina, della tecnica e quello dell'arte non vi sarebbero stati se non degli ibridi connubi. « L'avvenire del cinematografo non sarà mai artistico, perchè l'arte è individualità e il cinematografo è macchina » (Domenico Tumiati, 2 nov.). « L'avvenire del cinematografo sarà semplicemente industriale: artistico mai, ché l'arte è espressione » (Fausto Martini, 21 nov.).

La mancanza della parola finì anch'essa per pesare sul cinema come una condanna inesorabile. « Il cinematografo è un passatista del teatro... Mantiene il gesto e sopprime la parola; è esteriore, non interiore... E' una sensazione visiva che elimina ogni attività cerebrale e per impressio-

(7) Ottone Shanzer: risposta al citato referendum, 21 novembre 1913.

nare l'animo dello spettatore deve fare appello ai sentimenti, anzi agli istinti più rudimentali dello spettatore » (Gino Damerini, 1 dic.). « La parola, il gesto, la voce umana, la musica di cento strumenti daranno sempre un godimento estetico mille volte superiore a quello che potrà dare uno schermo bianco sul quale si vedano agitarsi delle figure con dei gesti meccanici » (Cesare Levi, 23 nov.). « L'arte è inesorabilmente sacrificata dal silenzio della macchina » (Saverio Procida, 9 dic.).

La polemica sul cinematografo finì per estendersi ad altri giornali ed altre riviste (8). Del resto nella stessa patria del cinema, la Francia, l'atteggiamento della Cultura verso la nuova arte non era certo meno intransigente che da noi. Scrivono Renè Jeanne e Charles Ford (9): « In Francia tutti quelli che scrivevano in quel periodo (1912-13), allorchè meditavano sul cinema, pensavano al teatro. Tale atteggiamento fu molto evidente in occasione dell'inchiesta condotta da Serge Basset sul *Figaro,* di cui era il critico teatrale... La maggior parte delle personalità interrogate dette delle risposte che non cercavano neppure di simulare il disprezzo che il cinema doveva ispirare a ogni uomo di buon senso: " Un paragone fra teatro e il cinema non è neanche da farsi " (Pierre Wolff). " Dubito che il cinema faccia concorrenza al teatro. Piuttosto è al cafè-concert che ha preso il pubblico. Tanto di guadagnato per le orecchie" (Lucien Descaves). "Non ha alcun rapporto né con la natura né con l'arte drammatica " (Alfred Capus). "Perchè il cinema non piacerebbe al pubblico? E' lo spettacolo meno faticoso " (Abel Hermant). " Penso che la sua influenza sia stata deplorevole, sul teatro, beninteso, non sul pubblico. Penso che gli autori siano colpevoli d'incoraggiare l'espansione falsamente artistica di una invenzione meravigliosa che non avrebbe mai dovuto cesare di essere quello che è in realtà, cioè puramente scientifica " (Sacha Guitry).

Tuttavia in Italia non mancarono tra poeti, scrittori e giornalisti i sostenitori della nuova arte. Dall'accostamento continuo con il teatro, di prammatica ormai in ogni trattazione di carattere teorico sul film,

(8) Lo stesso Gramsci non seppe vedere nel cinema che « una pura e semplice distrazione visiva ». Così scriveva in un articolo (*Teatro e cinematografo*) apparso su *L'Avanti,* il 26 agosto 1916, lamentando certa produzione teatrale: « Gli spettacoli teatrali soliti non sono che cinematografie; le produzioni più comunemente date non sono che tessuti di fatti esteriori, vuoti di ogni contenuto umano, nei quali delle marionette parlanti si agitano variamente, senza mai attingere una verità psicologica, senza mai riuscire a imporre alla fantasia ricreatrice dell'ascoltatore, delle passioni veramente sentite ed espresse adeguatamente. L'insincerità psicologica, la bolsa espressione artistica hanno ridotto il teatro allo stesso livello della pantomima. Si cerca, e nient'altro, di creare nel pubblico l'illusione di una vita solo esteriormente diversa da quella solita di tutti, nella quale cambiano solo l'orizzonte geografico, l'ambiente sociale dei personaggi, tutto ciò che nella vita è argomento di cartolina illustrata, di curiosità visiva, non di curiosità artistica, fantastica. E nessuno può negare che il film abbia per questo lato una superiorità schiacciante sul palcoscenico. E' più completa, più varia, e muta, cioè, riduce il ruolo degli artisti a semplice movimento, a semplice macchina senza anima, a quello che in realtà sono anche nel teatro. »

(9) René Jeanne e Charles Ford: op. cit. pp. 35-6.

era andata formandosi tra alcuni la credenza che i mezzi espressivi peculiari al cinematografo si celassero nelle sue nuove e strabilianti capacità « trasformistiche », nei trucchi. Le « truccherie » sembravano finalmente poter offrire ciò che il teatro assolutamente non poteva dare: la trasformazione visiva della realtà, la riproduzione di mondi fiabeschi e meravigliosi.

Quelle stesse suggestioni del « fantastico » e dell'« irreale » che fin dalle origini avevano saputo esercitare un fascino ipnotico sui primi cineasti (basti per tutti ricordare Meliès), ora si mostravano capaci di attrarre irresistibilmente a sè critici e scrittori del cinema. Secondo alcuni, il cinematografo per poter manifestare appieno le sue peculiari qualità espressive, avrebbe dovuto sfruttare in tutta la loro portata le sue capacità trasformistiche, magari invocando l'ispirazione delle grandi fantasie di Ovidio e di Ariosto. Così dichiarava in una intervista del 1914 Gabriele D'Annunzio (10): « Or è parecchi anni, a Milano fui attratto dalla nuova invenzione che mi pareva potesse promuovere una estetica del movimento. Passai più ore in una fabbrica di film per studiare la tecnica e specie per rendermi conto del partito che avrei potuto trarre da quegli accorgimenti che la gente del mestiere chiama " trucchi ". Pensavo che dal cinematografo potesse nascere un'arte piacevole il cui elemento essenziale fosse il "meraviglioso". Le *Metamorfosi* di Ovidio! Ecco un vero soggetto cinematografico. Tecnicamente non vi è limite alla rappresentazione del prodigio... La vera e singolare virtù del cinematografo è la trasfigurazione; e le dico che Ovidio è il suo poeta. »

Non diversamente scriveva Goffredo Bellonci due anni dopo nel lamentare l'invadenza del divismo nonchè un certo « realismo » cinematografico (11): « Sono ancora ai primi principii, a comporre quadri che diano proprio l'impressione della realtà... un ponte che precipita, due locomotive che cozzano; pare impossibile, ma dopo anni ed anni di cinematografia, non ci muoviamo da questa angusta meccanica, mentre il cinematografo ha i mezzi di levarsi ad altezze fantastiche, che nessun novellatore indiano, nessun Ariosto, nessun Hoffman toccarono mai... il mondo spirituale del cinematografo è fatto di trasfigurazioni, di metamorfosi. » La strada che la nuova cinematografia deve battere è per lo scrittore la seguente: « ...fermare sullo schermo le cose irreali — i mostri, le fate, gli gnomi delle favole per esempio —, mostrare contemporanee due immagini che nella realtà sarebbero successive, rappresentare metamorfosi che Omero ed Ovidio non pensarono mai tanto audaci. »

Chiari appaiono i limiti di una « Estetica » di questo tipo dove

---

(10) *Il Corriere della Sera*, Milano, 28 febbraio 1914: *A colloquio con D'Annunzio: Una nuova forma del dramma. L'attrazione del cinematografo. Cabiria. Nuovi lavori.* Sui rapporti D'Annunzio-cinema vedi specialmente: Luigi Bianconi: *D'Annunzio e il cinema* in *Bianco e Nero* Roma novembre 1939; dello stesso: *Arte muta e letteratura: verismo e naturalismo* in *Bianco e Nero* Roma febbraio 1942.

(11) Goffredo Bellonci: *Estetica del cinematografo* in *Apollon*, Roma aprile 1916; dello stesso vedi anche: *Manifesto per una rivoluzione cinematografica* in *Apollon*, Roma vol. II, n. 2 1916.

trapela ancora, seppur travasata in sembianze diverse, tutta la suggestione « miracolistica » esercitata dal cinematografo. Ogni presunta validità e garanzia di un discorso « sull'arte » del film si perde nell'intenzione di limitare alla rappresentazione della fantasia un'arte come il cinema che proprio in ragione della sua autonomia linguistica deve essere capace allo stesso livello delle altre tecniche di comunicazione quali la poesia, la pittura ecc., di rispondere sempre alle esigenze del gusto contemporaneo, non importa a quali poetiche nuove e diverse esso di volta in volta si indirizzi.

Questi scritti rivelano insomma il limite dell'analisi non condotta ad un livello rigorosamente scientifico, non comprendendo i loro autori che una estetica di tipo lessinghiano, basata cioè sulla distinzione tra le arti, sia verificabile solo in senso strettamente *linguistico* (concependo l'esame delle arti fondata sul riconoscimento dei loro rispettivi sistemi segnici, « linguaggi » appunto), e non invece in base a gratuite « predilizioni » di gusto, più congeniali ad alcune tecniche di significazione che ad altre.

Lo stesso Sebastiano Arturo Luciani, lo studioso di cinema più importante nell'Italia del periodo muto, non si mostrò del tutto insensibile ai richiami del « fiabesco » come attesta uno dei suoi primi scritti apparso ne *Il Marzocco,* in risposta ad un articolo di Luciano Zuccoli. Quest'ultimo, pur affermando che « i millecinquecento metri di film non dicono nulla di indecoroso nel campo dell'arte » e riconoscendo al cinema qualità sconosciute al teatro, quale la possibilità di rappresentare scene naturali, concludeva però riguardo all'artisticità del film che « si tratterà sempre intendiamoci, d'un arte inferiore, da non mettersi a confronto con la vera e propria letteratura, con la vera e propria drammatica » (12).

Il Luciani, difesa la modernità del cinema consistente nel soddisfare l'esigenza tutta contemporanea della rapidità, così scriveva (13): « Se il cinematografo è inferiore al teatro perchè privo dell'elemento verbale, è superiore d'altra parte, non tanto perchè può rappresentare scene naturali, quanto per la sconfinata libertà di tempo e di luogo di cui gode. Esso può rappresentare agevolmente la materia del più libero e ardito poema drammatico. E la facilità con cui si possono ottenere effetti di luce e trasformazioni prodigiose, fa sì che esso possa rappresentare in ispecial modo argomenti fiabeschi e fantastici, irrealizzabili su qualsiasi palcoscenico per quanto moderno. Finalmente la successione rapida di quadri differenti, fa sì che esso possa realizzare una sorta di impressionismo scenico ».

Come si vede il Luciani, pur cadendo come D'Annunzio e Bellonci nell'equivoco di un « cinema-fantasia », mette in evidenza con sorprendente anticipo alcuni aspetti peculiari al cinema quali « la sconfinata libertà di tempo e di luogo » e « la successione rapida di quadri differen-

---

(12) Luciano Zuccoli: *Cinematografo e teatro* ne *Il Marzocco,* Firenze 27 luglio 1913.

(13) S.A. Luciani: *Il cinematografo e l'arte* ne *Il Marzocco,* Firenze 10 agosto 1913.

ti ». In particolare quest'ultima costituisce quasi un'anticipazione del concetto di « ritmo visivo » che l'autore, come vedremo, avrebbe in seguito affermato come elemento basilare del linguaggio filmico.

Dello stesso articolo non sfuggano certe osservazioni sulla funzione della musica nel film. « Nella pantomima l'autore cerca di sostituire la parola col gesto espressivo; nel cinematografo il gesto non sostituisce, ma accompagna naturalmente la parola. Questa però non si sente; é ciò che genera negli spettacoli cinematografici la necessità della musica. La musica insomma, nel cinematografo, non è un elemento aggiunto, come nel dramma parlato, ma un elemento essenziale che integra la visione ».

L'importanza di Gabriele D'Annunzio in rapporto al formarsi di una coscienza cinematografica in Italia non si esaurisce nel modesto suo contributo alle teoriche del film. A prescindere dall'intrinseco valore, peraltro assai discutibile, delle didascalie da lui compiute per *Cabiria,* fu il suo nome più che la sua penna ad attirare sul cinema un vastissimo interesse di pubblico e di critica. Meglio infatti si definisce l'incontro del poeta con il cinematografo se considerato nel quadro di quella campagna già promossa dalle vecchie riviste partenopee del 1907-8, a far riconoscere al cinema la dignità di opera d'arte. A due mesi circa della prima di *Cabiria,* avvenuta il 18 aprile 1914, la *Tribuna* se ne uscì con una recensione che portava questo titolo: *La cinematografia elevata ai fastigi dell'arte*: « *Cabiria* » (14).

Per la prima volta in Italia uno scrittore di fama internazionale veniva a dichiararsi responsabile e autore di un lavoro filmico. I giornali vinsero la loro abituale riluttanza e se ne occuparono come di una cosa degna di attenzione. *Cabiria* per cui tra l'altro Ildebrando Pizzetti aveva scritto un apposito commento musicale, si presentava come un film che « garantiva » e il successo riportato in Italia e all'estero fu veramente strepitoso (6 mesi in prima visione a Parigi, un anno a New York).

Probabilmente D'Annunzio era stato attirato al cinema da interessi prevalentemente economici, malgrado gli elogi da lui fatti alla nuova arte. I guadagni ricavati dal film sarebbero serviti — come lui stesso dichiarò — a fornire « carne rossa » ai suoi cani corsieri (15). A sentire Tom Antongini, egli addirittura non avrebbe nemmeno visto *Cabiria.* Racconta tra l'altro il biografo che il poeta assistendo alla proiezione di un film tratto da *Leda senza Cigno,* « si sbellicò dalle risa dal principio alla fine, tanto lo spettacolo gli sembrò fanciullesco e caricaturale. Fu questa la sola e unica volta che D'Annunzio assistette alla proiezione di un film tratto da una sua opera » (16).

Comunque, al di fuori di quelle che fossero le intenzioni del poeta, è importante sottolineare come il film con sì illustre firma venisse a te-

(14) Tullio Nelli: *La cinematografia elevata ai fastigi dell'arte*: *Cabiria* ne *La Tribuna*, Roma 21 giugno 1914.
(15) *Il Corriere della Sera*: art. cit.
(16) Tom Antongini: *Vita segreta di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1938.

stimoniare dopo tanti anni di reciproco disinteresse, quando non addirittura di astio, il primo incontro ufficiale tra la Cultura e il cinematografo.

Malgrado le incertezze in cui la neonata critica cinematografica si dibatteva, malgrado l'ostinata riluttanza ad inserire il film nei problemi generali dell'arte manifestata dalla maggior parte degli intellettuali, intorno al 1916 il cinema si pose al centro di nuovi interessi. Testimonianza ne sono alcuni scritti del periodo che ancora oggi offrono una sorprendente ricchezza di spunti. Attraverso il loro contributo si suggeriscono nuove e moderne soluzioni di linguaggio; si promuovono esperimenti, si formulano poetiche nuove.

Non mancano proposte di carattere avanguardistico. L'11 settembre 1916 compare il *Primo manifesto per la cinematografia futurista* firmato da Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla e Chiti (17). Da esso attingeranno da lì a poco le prime esperienze futuriste applicate alla cinematografia (18).

Dai futuristi viene steso un programma che — nota il Palmieri (op. cit. pag. 163) — ripropone il capitolo sulla *Immaginazione senza fili* nel Manifesto marinettiano delle parole in libertà lanciato nel 1913 e che avrebbe dovuto rivoluzionare tutti gli schemi della cinematografia passatista. « Il cinematografo è un'arte a sè. Il cinematografo non deve dunque mai copiare il palcoscenico. Il cinematografo, essendo essenzialmente visivo deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia, dal grazioso e dal solenne. Diventare antigrazioso, deformatore, impressionista, dinamico, parolibero... Occorre liberare il cinematografo come mezzo di espressione per farne lo strumento ideale di « una nuova arte » immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti. Siamo convinti che solo per mezzo di esso si potrà raggiungere quella « poliespressività » verso la quale tendono tutte le moderne ricerche artistiche. Il « cinematografo futurista » crea appunto oggi la « sinfonia poliespressiva » che già un anno fa annunziavamo nel nostro manifesto *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*. Nel film futurista entreranno come mezzi di espressione gli elementi più svariati: dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti. Esso sarà insomma pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozza di oggetti e realtà caotizzata ».

---

(17) *Il primo manifesto per la cinematografia futurista* ne *L'Italia Futurista*, Milano 11 settembre 1916. Ripubblicato in *Problemi del film*, saggio di antologia estetica a cura di L. Chiarini e U. Barbaro, Edizioni di *Bianco e Nero*, Roma 1939.

(18) Nel 1916-17 vennero realizzati un cortometraggio futurista diretto da Arnaldo Ginna e Bruno Corra e *Perfido Incanto* di Anton Giulio Bragaglia. Quest'ultimo aveva pubblicato nel 1911 una *Fotodinamica futurista* (Ediz. Nalato, Roma) in cui — avverte Jacopo Comin (*Appunti sul cinema d'avanguardia* in *Bianco e Nero*, Roma, n. 1, 1937) — « si teneva già conto di moltissimi mezzi tecnici che dovevano trovare il loro impiego nella cinematografia d'avanguardia: è il primo esperimento che tende a dare ad un 'mezzo meccanico' un contenuto estetico, una forma espressiva. »

Mario Verdone (19) giustamente fa notare che certe affermazioni risuonano oggi curiosamente anticipatrici di esperienze condotte in epoca più recente da Viking Eggeling a Walt Disney. Nel Manifesto si dice infatti che tra le altre innovazioni della cinematografia futurista vi sarebbero: « ricerche spirituali cinematografate (dissonanze, accordi, sinfonie di gesti, fatti, colori, linee, ecc...) ... Drammi d'oggetti cinematografati (oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, civilizzati, danzanti. Oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che, per contrasto, mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana) ». Pensiamo al N.A.C.

Altre proposte di linguaggio, riesaminate dal cinema posteriore. Il montaggio di tipo analogico: « I nostri film saranno analogie cinematografie usando la realtà direttamente come uno dei due elementi della analogia. Esempio: se vorremo esprimere lo stato angoscioso di un nostro protagonista invece di descriverlo nelle sue varie fasi di dolore daremo un'equivalente impressione con lo spettacolo di una montagna frastagliata e cavernosa. I monti, i piani, i boschi, le città, le folle, gli eserciti, le squadre, gli aereoplani, saranno spesso le nostre parole formidabilmente espressive: L'universo sarà il nostro vacobolario... Coloriremo il dialogo dando velocemente e simultaneamente ogni immagine che attraversi i cervelli dei personaggi... Esempio: Se un personaggio dice: Contemplo il tuo sorriso fresco e luminoso come un viaggiatore contempla dopo lunghe fatiche il mare dall'alto di una montagna, daremo viaggiatore, mare e montagna. In tal modo i nostri personaggi saranno perfettamente comprensibili come se parlassero ».

Questi esperimenti oggi hanno fatto il tempo loro, certo, non foss'altro perchè intendono tradurre in immagini cinematografiche, procedimenti strutturali come la similitudine che appartengono invece ad altri linguaggi quale il verbale. Tuttavia proprio perchè discutibili nella misura in cui lo sono certe teoriche e realizzazioni di Eisenstein e di Pudovkin [pensiamo per esempio alla famosa scena dell'uccisione degli operai in *Sciopero* montata in giustapposizione con quella dei buoi scan-

---

(19) Mario Verdone: *Lineamenti di storia del cinema in rapporto alla evoluzione del linguaggio cinematografico* in *Filmcritica*, Roma, febbraio 1962. Scrive l'autore: « ... non si può riconoscere la logica di certe anticipazioni del manifesto, che pare abbiano trovato la loro più completa realizzazione, prima, nei film della scuola d'avanguardia francese, poi nelle 'sinfonie verticali e orizzontali' di Eggeling e nei ritmi visivi di Fischinger e Richter, infine nelle opere della scuola russa, e più tardi anche in 'Fantasia' di Walt Disney... » Accanto al *Manifesto* vogliamo ricordare quale documento anticipatore di successive esperienze, un articolo di Luciani (*Impressionismo scenico* in *Apollon*, Roma, aprile 1916): « ... ecco la direzione per cui potrebbe svolgersi originalmente il cinematografo, realizzando oltre il teatro il dramma scenico musicale; vale a dire una rappresentazione in cui l'elemento visivo non sia tanto costituito dai gesti dell'attore, quanto da paesaggi reali o fantastici, da armonie di luci e di colori, che soli possono rendere vagamente, come la musica, degli stati d'animo, delle sensazioni. Avremmo così una nuovissima forma di rappresentazione, in cui l'impressionismo musicale verrebbe integrato compiutamente da quello scenico; in una parola il dramma impressionista ». Un accenno a questa teoria era già stato fatto dal Luciani in un articolo del 1913. Vedi nota n. 13.

nati all'ammazzatoio, o al montaggio pudovkiano della « gioia del prigioniero » (20)], di questi esperimenti non deve andare misconosciuto il valore storico, come attesta la loro testimonianza anticipatrice di successive evoluzioni del linguaggio filmico.

Una simile irrequietezza di fermenti nuovi si coglie in alcune pagine della rivista *Apollon* fondata a Roma il 1° febbraio 1916. L'entusiasmo e lo spirito di « crociata » che circa dieci anni prima avevano caratterizzate le più antiche riviste specializzate, continuano ad animare in perfetta comunione con una coscienza critica più moderna, più vigile a cogliere problemi di natura propriamente estetica, gli scrittori della rivista romana.

Nella prefazione al primo numero il problema del nuovo giornale viene così definito: « La sua ragion d'essere, fra i molti periodici sorti oggi pel cinematografo, è tutta in un semplice concetto, che ci è parso necessario nel nuovo mirabile sviluppo di questa che dovrebbe essere un'arte ed è purtroppo, quasi sempre, un'industria: considerare il cinematografo nei suoi fini artistici, nella dignità che il suo successo e la sua influenza gli impongono » (21).

Nello stesso numero, in un articolo intitolato *La crociata per l'arte nel cinematografo,* A. Rosso esamina i difetti fondamentali della produzione di quegli anni: « il cinema, pur volendo dare immagine immediata della vita, non attinge a questa direttamente, ma si produce attraverso il teatro. Di guisa che quella, che vorrebbe essere la riproduzione più autentica del vero e che potrebbe giovarsi, più del teatro, di elementi esteriori di verità, deriva da una finzione ». La scelta del soggetto, prosegue Rosso, è viziata da criteri sbagliati, quali la fama dell'autore, la qualità dell'attore, l'attinenza ai temi di attualità. Come se non bastasse, l'esecuzione del film finisce per essere rovinata dalla cattiva scelta dei luoghi e soprattutto dall'impreparazione cinematografica di attori provenienti in maggior parte dal palcoscenico.

Per Mario Pensuti (22) cinematografo e teatro, pur differenziandosi strutturalmente, possono produrre opere di uno stesso livello artistico. Non è vero, scrive il critico, che il cinema, perchè a differenza del teatro privo della parola, si allontana per questo dalla vita disumanizzandola tramite l'« artificio » della mimica. Quest'equivoco nasce dal fatto che « siamo abituati di più all'artificio della parola, antichissimo e molto

---

(20) Così Pudovkin descrive la sequenza della « gioia del prigioniero » (ne *La Madre*): « ... improvvisamente egli riceve un biglietto che gli annunciava la liberazione per il giorno seguente. Si trattava quindi per me di dare l'impressione della gioia cinematografica: la semplice espressione del viso eccitato dalla gioia sarebbe rimasto senza effetto. Ho quindi mostrato solo il gioco delle mani e un primo piano della metà inferiore del volto e la bocca sorridente. Ho poi montato queste riprese con un materiale del tutto estraneo; col precipitoso scorrere di un torrente primaverile, col gioco dei raggi del sole che si rinfrangono sulle acque, con animali domestici starnazzanti in un cortile e infine con un ragazzo sorridente. » (*Film e Fonofilm*, Edizioni di *Bianco e Nero*, Roma, 1950, pp. 20-1).

(21) *Apollon, rassegna di arte cinematografica*, Roma 1 febbraio 1916.

(22) Mario Pensuti: *Teatro e cinematografo* in *Apollon*, Roma febbraio 1916.

diffuso, che a quello del gesto, altrettanto antico, ma di recente divulgazione ». Teatro e cinematografo sono due forme d'arte entrambe lontane ma equidistanti dalla vita, che bisogna rifiutare o accettare insieme.

Per Nicola Porzia il cinematografo si differenzia dal teatro soprattutto per due elementi (23): « l'elemento drammatico — il movimento nello spazio della « dramatis personae » — e l'elemento storico, cioè la valorizzazione psicologica dell'ambiente non mai conseguita dall'arte del teatro che, per forza di cose, dovette contentarsi della più o meno fastosa coreografia ».

Altri pensavano con vero anticipo su studi condotti in epoca più recente di mettere in luce gli aspetti figurativi dell'arte cinematografica. Vi è un ampio saggio di Alfredo Masi (24) che sotto questo profilo si presenta ricco di suggerimenti e soluzioni nuove. Preoccupazione maggiore dell'autore è di allontanare il cinema dalla « cattiva » influenza esercitata dal teatro, cercando di promuovere invece un accostamento con le arti figurative.

Secondo il Masi infatti l'influenza del teatro ha sempre condotto il regista fuori strada « nella (di lui) ferma persuasione di dover ancora fare agire dei personaggi su delle scene, quando invece egli non dispone che di figure e di ambienti... La figura deve, nel suo atteggiamento, essere molto di più di un personaggio, perchè di questo è la vera e tipica espressione, quella cioè che deve risultare dalla rigorosa e perfetta sintesi di tutta la sua psicologica analisi. L'ambiente non è solo una scena, ma della scena ritrae, in una linea semplice, quel motivo necessario per completare e integrare le figure nel loro interiore ed esteriore ».

Poste queste premesse un'enorme importanza viene di conseguenza ad acquistare la luce nell'economia artistica del film. L'azione cinematografica deve infatti essere « originalmente concepita e sentita secondo le speciali e le molteplici leggi che costituiscono l'essenza stessa della cinematografia... lo scopo della cinematografia è quello di creare delle immagini ed ha per legge essenziale la luce; legge figurativa per eccellenza ».

Questo saggio ha una importanza fondamentale riguardo all'evoluzione della teorica filmica in Italia. Purtroppo la critica lo ha sempre ignorato. Il tentativo di inserire l'arte cinematografica tra i problemi di una estetica figurativa è infatti il sintomo di una coscienza filmica più matura. Fino ad allora infatti, nella convinzione che il cinema fosse essenzialmente arte mimica, da parte dei più si era concepito l'attore cinematografico quale unico portavoce del messaggio artistico.

Con il saggio del Masi la problematica filmica viene invece a spostare notevolmente il centro dei propri interessi. Si comincia a riconoscere la virtualità significante della « inquadratura ». L'attore viene ad inserirsi come elemento figurativo, « figura » appunto, nell'economia precisa di una composizione pittorica, un « quadro », fatto di proporzioni spaziali,

(23) Nicola Porzia: *La coreografia* in *Apollon*, Roma marzo, 1916.
(24) Alfredo Masi: *Un programma* in *Apollon*, Roma, agosto 1916.

prospettive, equilibri tra luce ed ombra. *Di conseguenza l'azione cinematografica non viene più intesa come fatto a sè, capace di « significare » in maniera autonoma, senza il ricorso cioè ad una manipolazione ad opera della macchina da presa, bensì come muoventesi entro i contorni di una precisa visione del reale, visione che qualifica poeticamente e filmicamente essa azione e da cui nasce l'organicità e il significato dell'opera cinematografica.* L'interesse viene in sostanza a spostarsi dall'attore al regista.

Arte figurativa e quindi consorella della scultura e della pittura, il cinema infatti, scrive il Masi, non riproduce, bensì trasforma la realtà secondo i dettami poetici dell'artista-regista. « Ciò si potrà ottenere spostando i piani e mutando la prospettiva. Ogni particolare dovrà essere disposto e modificato rispetto agli altri, secondo una nuova proporzione del tutto, subordinandola alle complesse esigenze di un ritmo, di una armonia, espressione di un'intuizione, di una volontà poetica e di uno stile " sui generis " assolutamente soggettivo, creando così il convenzionalismo dell'arte nuova ».

L'esigenza di fare i conti con l'arte figurativa viene avvertita anche dal Luciani (25): « sinora il cinedramma non si è mai concepito pittoricamente, nel suo complesso, con una legge sui generis che determini come in pittura i primi e i secondi piani ».

Senonché, a differenza del Masi, il suo interesse principale è di tracciare i confini tra cinema e teatro sottolineando del primo quel ritmo peculiare che l'altro, il teatro, viceversa non possiede: « Il movimento della scena costituisce la caratteristica essenziale del cinematografo, poichè stabilisce un ritmo nella successione delle singole scene, facendo così del cinedramma una forma d'arte sui generis, assolutamente opposta al dramma. Perché il dramma che è essenzialmente statico, generato com'è dalla lirica, tende al movimento esteriore (ciò che costituisce la teatralità); il cinedramma, che è essenzialmente dinamico, tende a costituire con la successione rapida delle scene un lirismo che potremmo dire visivo il quale come ogni forma di lirismo è movimento interiore. L'uno, insomma, va dal di dietro al di fuori, l'altro dal di fuori al di dentro ».

Il cinematografo, prosegue Luciani, è « un racconto visivo » i cui episodi è necessario che siano retti da un ritmo che si svolga nello spazio

(25) S.A. Luciani: *Poetica del cinematografo* in *Apollon*, Roma maggio 1916. Anche il poeta Salvatore Di Giacomo considerava il cinema un'arte figurativa. Così ebbe a dichiarare in un'intervista concessa a *Il Cinema Illustrato*: « ... non si può disconvenire che gli spettacoli cinematografici, alla portata delle borse più modeste, eccitino ed educano anche, potentemente il senso estetico delle masse, abituandole a considerare l'aspetto plastico delle cose, gli effetti di luce, i colori, insomma tutti quei requisiti che i pittori ricercano per le loro tele... Se il cinematografo, che è arte muta, saprà tenersi lontano dalle complicazioni psicologiche, impossibili a rendersi senza l'ausilio della parola, e si limiterà ai soggetti plastici e emotivi, nei quali tutto si riassume nel quadro e nell'azione, e che incatenano il pubblico (il quale in simili spettacoli o vien preso dalle prime scene o rimane, irrimediabilmente, estraneo ed indifferente), per la modicità dei prezzi, per la minima durata dello spettacolo, finirà per dare un colpo mortale alla speculazione teatrale. » (*Salvatore Di Giacomo e il cinematografo* ne *Il Cinema Illustrato*, Roma, 16 giugno 1917.

e determini la lunghezza proporzionale di ciascuno di essi. In altre parole, bisogna che le singole scene e i gruppi di scene siano retti dalla stessa legge che nella poesia determina la misura dei versi e la costituzione delle strofe. E poichè si tratta di visioni, è necessario che l'importanza di un episodio o di un particolare sia determinata « dalla lunghezza più o meno maggiore che l'episodio o il particolare deve avere rispetto agli altri, passando così per una legge di prospettiva " sui generis " in primo o secondo piano ». Solo così, avverte Luciani, è possibile che una proiezione cessi di essere un seguito di scene ed episodi riuniti alla meglio.

Come si vede, siamo al principio del montaggio inteso come base artistica del film. Se si pensa poi che questo scritto di Luciani risale al 1916, non si può fare a meno di riconoscere in esso le premesse del ben più noto *O ritmo o morte* di Léon Moussinac che è invece del 1925. Meraviglia come anche la critica più qualificata abbia sempre ignorato questo saggio che con la sua presenza reclama urgentemente una revisione dell'attuale inquadramento storico-critico delle teoriche cinematografiche.

Se le teoriche dei futuristi e di critici come Masi e Luciani si distinguevano per la modernità dei propri assunti, altrettanto non si può dire della restante critica cinematografica italiana facente capo a riviste come *La Vita Cinematografica, L'Illustrazione Cinematografica, Contropelo, Cinemagraf, Film ecc.* Negli anni dal 1916 all'immediato dopoguerra si rimase in sostanza ancorati a teorie che viceversa il cinema nel procedere delle sue conquiste tecnologiche obbligava a superare o perlomeno a rivedere.

Giorno per giorno il cinema si arricchiva di nuove tecniche di espressione. Intorno al 1915-16 D. W. Griffith aveva già fatto uso in *Birth of a Nation* e *Intolerance* di primi piani altenati con campi lunghi. Veniva messa in luce l'importanza del cosiddetto « materiale plastico ». Tramite il montaggio alternato, il « finale alla Griffith » appunto, il film rendeva più agile e più drammatica la propria struttura narrativa.

Dalla cinematografia nordica derivavano i contributi di una recitazione più composta, interiore e senza enfatici atteggiamenti teatrali, nonchè di una precisa ricerca figurativa con effetti di luce. La Svezia in particolare seppe per prima (*I proscritti* di Victor Sjöström, 1917) cogliere nella natura una nuova fonte di espressione, un nuovo personaggio.

Eppure in Italia la critica continuava ad ignorare l'importanza di queste innovazioni linguistiche. Scrive il Palmieri (op. cit. pag. 126): « Di certo, in quei tempi, la stampa cinematografica non aveva idee chiare. Il linguaggio della macchina da presa non era ancora un problema " interno ", di sostanza. I problemi preoccupanti erano il soggetto e i mobili. Si discuteva di arte e di industria; ma " arte " e " industria " sono in quegli articoli, parole generiche ».

Vi fu persino chi seguitò a prendersela con i primi piani. Così

scriveva nel 1917 un collaboratore di *Cinemagraf* (26): « E' necessario abolire, fin dove si può, i primi piani che ossessionano gli spettatori e costringono l'artista a fatiche improbe e sovente gli impediscono la massima realtà di recitazione ».

Nei casi migliori non si andava più in là di un'analisi del soggetto, della recitazione o della messinscena nella convinzione che questi elementi costituissero i Capisaldi del linguaggio filmico. Agostino Bavas (27) nel 1918 scriveva che il compito specifico della critica cinematografica deve consistere nel giudicare « del soggetto in sè, della recitazione, della messinscena, e della perizia maggiore o minore con cui questi elementi essenzialissimi, soggetto, recitazione, messinscena, sono stati fusi insieme per la creazione ».

Non molto diversamente un collaboratore della rivista *Film* (28): « i lavori d'arte debbono essere costruiti su una trama seria, logica e interessante, interpretati da veri artisti e da eccellenti scenografi, e fotoriprodotti nel modo migliore. Quando il soggetto è bello e nuovo, la interpretazione curata nelle prime parti, quando lo scenario può darci l'illusione della realtà, e le luci sono disposte con sobria armonia — che cosa manca alla pellicola perchè possa chiamarsi opera d'arte? ».

(26) Yors: *Dal proscenico alle quinte del nostro cinematografo* in *Cinemagraf*, Milano, 15 ottobre 1917.

(27) Agostino Bavas: *Cinematografo e critica* in *Film* Napoli 31 maggio 1918.

(28) Isidoro Di Falco: *Cinematografo e arte* in *Film*, Napoli, 14 novembre 1917.

LA FIPRESCI A LUGANO

Il testo che di seguito pubblichiamo è quello della relazione di Sandro Zambetti al Colloquio della FIPRESCI (Fédération International de la Presse Cinematographique) svoltosi a Lugano dal 9 al 14 aprile sul tema: « C'è una soluzione alla crisi dei festival? » (*). *Sono state presentate e discusse anche le relazioni del francese Marcel Martin (« Bilancio di una contestazione », sui non-cambiamenti previsti a Cannes; a favore della specializzazione e dell'interesse culturale comunque sia; contro l'atteggiamento della FIAPF; contro i premi e le giurie); della cecoslovacca Drahomira Olivova Novotna (« I festival o il gusto del potere », contro la burocratizzazione dei festival in generale e di quello di Karlovy Vary in particolare; per l'intervento diretto di proposte dei critici verso i vari festival); della ungherese Yvette Biro (per una speciale organizzazione del pubblico ai fini di una più ampia diffusione che non sia demagogica; effettiva utilità dei festival a sostegno dei film d'autore e di quelli anticonformisti), assai vivaci e documentate. La relazione di Zambetti è tuttavia quella che ha il pregio di staccarsi da un discorso in fondo convenzionale e soggettivo, per aprirsi a una precisa proposta di rinnovamento di criteri e di prospettive. E' ovvio che il problema della circolazione dei film non è semplice, e che è legato a motivi di « opportunità » politica (a est come a ovest) e a problemi giuridici ed economici: ma la strada è quella giusta.*

La discussione, al Colloquio di Lugano, si è avviata dapprima non senza difficoltà, poi è proseguita con sempre maggiore reciproca comprensione. Vanno notati tuttavia, ancora una volta, all'interno di una associazione internazionale unitaria e largamente rappresentativa, come appunto la F.i.pres.ci., il disinteresse non solo del Sindacato Giornalisti Cinematografici Italiani come tale, ma anche dei singoli giornalisti e critici italiani (sei in tutto i presenti), oltre all'assenza totale,

(*) Ringraziamo l'autore e il segretario generale della F.i. pres. ci. Vinicio Beretta per la gentile concessione.

da parte italiana, degli autori. Va notato anche che i festival di vecchio tipo — prototipo, per intenderci, quello di Cannes — hanno tuttora sostenitori, non solo nell'industria e non solo ad ovest, perché rappresentano una tendenza ufficiale, « di rappresentanza », burocratica e centralizzata, con delegazioni e partecipazioni governative, ricevimenti, premi, e tutto un processo mentale che, sotto un certo punto di vista, può essere comprensibile, anche se da noi non condiviso. Si deve aggiungere che è ancora in minoranza, nell'ambito della F.i.pres.ci., il principio della necessaria e indispensabile mancanza di competitività e quindi della mancanza delle giurie, essendo in realtà incomparabili, sul piano estetico, autori (e idee e opere) diversissimi per cultura, tecnica, ognuno dei quali, eventualmente, prima di essere « perfetto », è attendibile e interessante su un piano e forse insostenibile su altri. E' pur vero che, in alcuni casi, un premio può favorire l'anticonformismo: ma il principio non può che essere quello che abbiamo enunciato. In tal modo, il documento definitivo approvato a Lugano (che qui riportiamo) è valido e da sostenere (una riprova può venire, per contrario, dalle scomposte reazioni negative di alcuni ufficiosi ambienti dell'industria e del commercio), soprattutto come base da cui muovere e su cui raccogliere la collaborazione e l'impegno dei critici e — sarebbe auspicabile — degli autori (se costoro non preferissero spesso le tribune inutili e i mulini a vento): un discorso sui fatti, cioè, che ponga in concreto problemi da risolvere e risolvibili con apertura mentale e buona fede. Inoltre ci sembra indispensabile che, se e quando si tratta di pubblici denari (e, a meno di singoli e impensabili mecenati, sono pubblici denari anche quelli delle aziende turistiche locali, pur se si è portati troppe volte a dimenticarlo), ciascuna comunità, ciascuno stato metta un po' d'ordine nelle varie iniziative, coordinandole, facendole circolare, mettendole in comunicazione fra loro, « specializzandole », approfondendo prima di tutto le necessità e le circostanze locali, e poi allargando a raggio la loro influenza, specie nei confronti di un rapporto col pubblico meno demagogico e meno snobistico di quello intercorso fino a oggi quasi dovunque.

A latere del Colloquio, sono stati presentati a Lugano alcuni film di rilievo, in maniera del tutto informale: gli ungheresi Csend es kialtas (Il silenzio e il grido) *di Miklos Jancso e* Falak (I muri) *di Andras Kovacs, il giapponese* Nihon no seishun (Pavana per un uomo sfinito) *di Masaki Kobayashi, il sovietico kirghiso* Nebo nashego detstva (Il cielo della nostra infanzia) di *Tolomush Okeev, il sovietico armeno* Treugolnik (Il triangolo) *di Genrikh Maljan, lo jugoslavo*

Podne 1948 (Mezzogiorno 1948) *di Purisa Djordjevic, i francesi* La voie lactée (La via lattea) *di Luis Buñuel e* Huit jours ailleurs (Otto giorni altrove) *di Marin Karmitz, il senegalese* Le mandat (L'assegno) *di Ousmane Sembene, il tedesco occidentale* Eine Ehe (Un matrimonio) *di Hans Rolf Strobel, l'americano* The Legend of Lylah Clare (Quando muore una stella) di *Robert Aldrich, e infine il programma retrospettivo* L'avventurosa nascita del cinematografo, *organizzato dalla Cineteca Italiana di Milano, dall'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema e del Filmarchiv Josef Joye di Zurigo; è mancato all'ultimo momento* Dillinger è morto *di Marco Ferreri,* perché *riservato al festival di Cannes (!). Con* Il silenzio e il grido *Jancso continua il proprio straordinario, rigorosissimo disegno figurativo, legato quant'altri mai alla sostanza di continui ammonimenti ideologici e morali; così il film di Kovacs è davvero il tipico film di idee che va oltre il significato del proprio racconto, e stempera nella ricerca stilistica e narrativa una vivissima polemica drammatica su argomenti di stretta forza umana e poetica; così Kobayashi che, pur sovrabbondante e confuso, ritorna alle linee drammatiche della guerra che non fanno perdere le proprie tracce neppure vent'anni dopo; così il dibattito di Djordjevic, il quadro di costume ironico-amaro di Sembene e quello sentimentale di Okeev e quello amoroso di Karmitz.*

(n.d.r.)

I FESTIVAL COME CENTRI DI DIVULGAZIONE DI FILM E DI IDEE

di Sandro Zambetti

E' evidente che il discorso sui festival deve partire dal discorso sul problema più generale delle condizioni in cui si trova il cinema nei vari Paesi. Di questo problema si fa cenno nel documento di lavoro della FIPRESCI che ha introdotto la preparazione del presente incontro, ma se ne fa cenno all'ultimo punto, mentre io penso che debba costituire la premessa.

Nell'affrontare questa premessa, io parlerò, naturalmente, della situazione italiana, perché è l'unica che conosco bene, ma penso che i punti in comune con le situazioni di altri Paesi non siano pochi e che gli ostacoli di fondo frapposti alla produzione e, più ancora, alla distribuzione di un certo tipo di cinema — quello che, per intenderci, chiamiamo culturale, in contrapposizione al cinema di consumo — si verifichino un po' dappertutto.

Qual'è, dunque, la situazione italiana del cinema culturale?

Incominciamo col rilevare una cosa. In Italia esiste una legislazione cinematografica che risale ai primi anni del dopoguerra e che ha subìto successivamente alcuni ritocchi, ma non è sostanzialmente cambiata. Questa legislazione è fondamentalmente ispirata alle esigenze ed ai concetti dominanti in quel periodo, quando la preoccupazione principale era quella di ricostruire ciò che la guerra aveva distrutto e di assicurare il lavoro alle maestranze dei diversi settori industriali. Ora, io non sto a discutere se, già allora, fosse una politica giusta quella di preoccuparsi solo di ricostruire, ad ogni costo, senza star a vedere *in che senso* si ricostruiva. Ho parecchi dubbi sulla validità di quella politica, ma non è certo il caso di entrare in un argomento che ci porterebbe lontano dal nostro tema. Quel che importa rilevare, è che l'indirizzo politico del dopoguerra ha portato, in campo cinematografico, a puntare tutte le carte sulla ricostruzione industriale, sul potenziamento dell'industria cinematografica come tale, guardando solo al problema dell'assorbimento di maestranze e dell'espansione del mercato, interno e internazionale. In altre parole, i responsabili della politica italiana hanno preso in considerazione il cinema soltanto come industria e non come mezzo d'espressione e di comunicazione.

Questa visione domina tuttora la legislazione cinematografica italiana e, in genere, l'atteggiamento dello Stato nei riguardi del cinema.

Basti un esempio: i cosiddetti «ristorni»; cioè le sovvenzioni che lo Stato dà al cinema, sono stabiliti in percentuale sugli incassi dei singoli film. Così, il film che per le sue caratteristiche spettacolari incassa di più, è anche quello che viene a godere di una maggior sovvenzione da parte dello Stato. *Per qualche dollaro in più,* tanto per fare qualche esempio, ha avuto un contributo di 135 milioni e *La Bibbia* di 291 milioni, mentre *Uccellacci e uccellini* ne ha avuti 9, *I pugni in tasca* 6, *Un uomo a metà* 4, *Sovversivi* 2. La cosa ha una sua logica, dal punto di vista della politica economica perseguita non solo in Italia, ma in tutti i Paesi occidentali e, direi, anche in quelli dell'Europa orientale: con questo sistema, infatti, si favoriscono le grandi case di produzione e quindi si stimola quell'ampliamento delle dimensioni aziendali che rientra in qualsiasi piano di sviluppo economico.

Ma è chiaro che, in questo modo, l'intervento pubblico serve soltanto a consolidare il cinema come industria, esclusivamente, riducendo sempre di più le sue possibilità di essere un fatto culturale.

I ritocchi apportati a varie riprese alla legge del cinema non sono serviti e non servono a mutare sostanzialmente questa impostazione. Vi è, infatti, un certo numero di « premi di qualità » che dovrebbero appunto incoraggiare i film d'impegno. Ma, a parte i criteri spesso discutibili con cui vengono assegnati questi premi, si tratta di briciole, rispetto ai miliardi che l'erario elargisce alle grosse produzioni attraverso il meccanismo dei « ristorni ». Altre misure che dovrebbero favorire un cinema di qualità, sono quelle riguardanti le facilitazioni creditizie agli autori o alle cooperative di autori e tecnici che producano in proprio i loro film: ma anche questi aiuti, oltre ad essere piuttosto limitati, restano perlopiù sulla carta, sia perché nella commissione per il credito il peso maggiore l'hanno ancora i grossi produttori, sia perché la facilitazione creditizia non basta a coprire il rischio di una produzione indipendente che non abbia praticamente sbocco sul mercato.

E qui veniamo a quello che, secondo me, è il punto cruciale del problema: la distribuzione. Che senso ha, infatti, riuscire a fare del cinema con criteri culturali anziché commerciali, se poi questo cinema non può entrare in contatto col pubblico?

Questa, purtroppo, è la situazione italiana e, ritengo, non solo italiana. Certi film, pur tra mille difficoltà e senza appoggi concreti da parte dello Stato, possono anche essere realizzati, ma poi non riescono ad entrare in circolazione o vengono comunque ammessi nelle condizioni peggiori. L'estate, per esempio, è diventata la stagione destinata ad un vero e proprio macello di questi film: in pieno agosto, quando la gente non va al cinema e le sale restano aperte solo per onor di firma, è il momento in cui possono arrivare sugli schermi anche *Il processo* di Orson Welles, *Prima della rivoluzione* di Bertolucci o *Harakiri* di Kobaiashi.

Un altro sistema molto in uso per rovinare in partenza certi fiilm è quello delle proiezioni infrasettimanali. I giorni di maggior afflusso di pubblico sono il sabato e la domenica, quindi questi sono riservati alle pellicole commerciali, che iniziano il loro ciclo al venerdì e lo protraggono fino al martedì o mercoledì successivo. Naturalmente, se uno di questi film ha successo, il ciclo può anche prolungarsi per più di una settimana, ma si conclude sempre un paio di giorni dopo l'ultima proiezione festiva. Perciò sia che il ciclo comprenda un solo sabato e una domenica, sia che ne occupi più d'uno, può venire a crearsi un periodo morto di un paio di giorni fra un ciclo e l'altro di film commerciali. Può accadere, cioè, che al lunedì o al martedì, il film proiettato nei due giorni festivi, avendo già richiamato tutto il pubblico che poteva richiamare, veda calare al minimo le presenze e sia quindi più conveniente spostarlo in un'altra città. Nel contempo può non essere ancora disponibile la pellicola destinata ad andare in programma il sabato e la domenica successivi o può darsi disponibile, ma si preferisca aspettare il venerdì per la prima visione, perché è in quel giorno che

le affluenze cominciano a risalire. In un caso o nell'altro, ci si serve di un film che faccia da raccordo tra i due cicli, restando in programmazione quel paio di giorni a metà settimana: si tratta, appunto, delle cosiddette proiezioni infrasettimanali, che non danno praticamente al grosso pubblico neanche la possibilità di accorgersi della presenza di un film, anche perché in questi casi non si fa neanche un minimo di pubblicità. Ed è così che vengono buttate allo sbaraglio opere come *I figli della violenza* di Buñuel, il *Marat-Sade*, di Brook, il *Falstaff* di Welles. Anche qui — come ho già fatto per i film « bruciati » nella stagione estiva — cito alla rinfusa alcuni dei molti casi del genere verificatisi nella mia città. Si tratta — è bene precisarlo — di una città di provincia, ma che conta 130.000 abitanti, figura al primo posto in Italia nella spesa pro-capite per il cinema ed è capoluogo di una provincia che è al quinto posto in Italia come produzione industriale. Se poi dovessi citare tutti i film che non sono mai neanche arrivati nella mia città, ce ne sarebbe a sufficienza per riempire almeno una pagina di queste. Si tenga conto del fatto che la popolazione italiana è distribuita per quattro quinti in provincia e sarà facile dedurne come il pubblico sia praticamente tagliato fuori dalla possibilità di entrare in contatto, attraverso le normali sale cinematografiche, con il cinema non di consumo.

Scusate se mi sono dilungato su questi particolari, ma credo che fosse necessario per chiarire bene una cosa: e cioè che la circolazione dei film in teoria è libera, ma in pratica, attraverso questi meccanismi, si risolve nel boicottaggio più spietato a danno del cinema d'autore, di produzione indipendente.

La distribuzione, infatti, è dominata da poche potenti case, più o meno direttamente legate alle grosse case di produzione. E dietro, perlopiù, c'è il capitale americano.

Questa situazione di quasi monopolio impedisce non solo la circolazione dei film italiani di produzione indipendente, ma anche dei film di altre cinematografie che non rientrino nel giro degli interessi americani all'estero.

Mi è stato obiettato, l'ultima volta che ho avuto occasione di denunciare questa situazione, che le cose non stanno esattamente nei termini da me illustrati, in quanto oggi, in Italia, si registrerebbe piuttosto una eccedenza dell'offerta rispetto alla domanda, per cui gli esercenti non si troverebbero affatto condizionati dalle grosse case di distribuzione, ma avrebbero la più ampia possibilità di scelta.

L'obiezione non manca di fondamento, in apparenza, ma basta considerare un po' più attentamente i fatti per rendersi conto che l'eccedenza dell'offerta sulla domanda non sposta, in pratica, i termini della situazione.

Prima di tutto, c'è da tener presente che le grosse case di produzione e di distribuzione non sono probabilmente estranee — anche se la

cosa è difficile da dimostrare — al capitale che regola la conduzione delle maggiori catene d'esercizio. Ma, anche se ciò non fosse, il coltello dalla parte del manico, come si dice da noi, è sempre nelle loro mani. La grande catena d'esercizio (ma anche l'esercente isolato, soprattutto se ha una sala di notevoli dimensioni da riempire) ha tutto l'interesse ad assicurarsi le pellicole di maggior richiamo spettacolare, ma, se vuole avere quelle, deve impegnarsi a programmare anche le altre distribuite dalla stessa casa. Si tratta dei famosi e famigerati « listini-capestro » con i quali le grosse case di distribuzione obbligano, in pratica, l'esercente ad accettare tutto quello che esse offrono e non gli lasciano molto spazio libero per approfittare di altre offerte. Ecco quindi che si torna a ciò che dicevo prima: il cinema estraneo al giro delle grosse case di produzione può trovar posto solo nei programmi estivi o nelle fugaci proiezioni infrasettimanali, come semplice riempitivo fra un ciclo e l'altro dei film imposti dal « listino-capestro ». Quando lo trova, ripeto, perché in molti casi non si verifica neanche questo e le pellicole di produzione indipendente o straniera restano sulle spalle dei piccoli distributori che hanno osato prenderli in mano e che riescono tuttalpiù a presentarli in qualche città di provincia o addirittura in qualche paese, ma non a piazzarli sull'intero mercato nazionale. Siccome, poi, anche questi distributori non sono dei missionari, ovviamente, e devono badare ai loro interessi, finisce che cercano di rifarsi mescolando ai pochi film di valore in loro possesso una congerie di pellicole di quart'ordine, perlopiù del genere sexy, con le quali possono assicurarsi un certo giro d'affari presso le sale di infima categoria. Anche in questo modo, dunque, opere di tutto rispetto finiscono coll'essere buttate allo sbaraglio, in mezzo a robaccia piuttosto disgustosa di provenienza straniera o sfornata da qualche commerciante di latticini italiano, improvvisatosi produttore per far esordire come attrice la sua amichetta del momento.

Potrà sembrare che questo lungo discorso abbia ben poco a che fare con il problema dei festival. Io non escludo certo di esser stato troppo prolisso e noioso, ma i miei difetti d'esposizione non cancellano il fatto che, per affrontare seriamente il problema dei festival, bisogna proprio partire da qui, anche per smentire le accuse abbastanza farisaiche che sono state lanciate contro la contestazione dello scorso anno.

La stampa d'ordine, infatti, ha regolarmente cercato di svalutare l'azione di coloro che contestavano i festival, sostenendo in sostanza che si trattava delle pretese di una esigua minoranza, pretese viziate d'intellettualismo, quando non mascheravano interessi corporativi.

Che vi siano state anche venature in tal senso può anche darsi, ma ciò non toglie che, nella sostanza, la contestazione dei festival fosse e sia basata su un'esigenza che riguarda tutto il pubblico, e non solo gli autori e i critici.

E' il pubblico, infatti, la prima vittima della situazione che ho descritto, perché viene privato della sua libertà di scelta e praticamente costretto a sorbirsi sempre lo stesso tipo di produzione.

Si dice che queste sono chiacchiere e che il pubblico non si lamenta affatto del cinema di consumo, anzi è quello che desidera. Le minoranze che protestano contro il cinema di consumo e che contestano i festival non avrebbero quindi niente a che vedere con il pubblico, anzi agirebbero contro la volontà di milioni e milioni di spettatori.

In effetti, questa accusa può apparire fondata solo se ci si ferma alle apparenze. E' vero, infatti, che la massa degli spettatori non protesta e che non ha mostrato di voler solidarizzare molto con i contestatori dei festival. D'altra parte, è anche comprensibile che per la gente, che ha già tanti problemi di cui preoccuparsi, il cinema non possa figurare fra i più pressanti, così come è chiaro che la grande stampa ha fatto e fa tutto il possibile perché se ne preoccupi ancora meno: il che spiega ampiamente perché il grosso pubblico non si sia appassionato molto alle movimentate vicende cinematografiche dello scorso anno.

Ma tutto ciò non toglie che la protesta ci sia e che il pubblico dimostri concretamente la sua crescente insofferenza nei riguardi del cinema di consumo. Lo dimostra nel modo più eloquente: con il calo continuo delle presenze al cinema!

Questo è il dato di fatto che nessuno può smentire. Produttori e distributori possono accanirsi fin che vogliono a sostenere che questo fenomeno dipende dalla televisione, dalla motorizzazione e da tante altre cause. In parte è vero, ma è vero anche che, al fondo, c'è soprattutto una forma di saturazione nei riguardi di un tipo di spettacolo che non ha saputo e non sa rinnovarsi, che da decenni ormai offre sempre lo stesso prodotto standardizzato. Se stanca il « toujours perdrix », immaginiamoci quanto si può essere nauseati di una pietanza molto meno raffinata, qual è appunto il cinema cucinato secondo le immutabili ricette di una produzione incapace di battere strade nuove.

Il fatto è che il cinema di consumo si rivolge esclusivamente agli istinti ed alle emozioni pù superficiali dello spettatore, trascurandone la intelligenza. Il cinema di consumo si rivolge ad una parte sola dell'uomo, e questa parte è ormai satura, è sempre meno disposta ad assorbire quel tipo di « commestibile ». Il pubblico, certo, non ne è ancora consapevole, proprio perché si è fatto e si fa tutto il possibile per non fargli prendere coscienza della cosa, narcotizzandone le facoltà critiche. Ma neanche questo pesante condizionamento può porre rimedio alla saturazione ed ecco allora che, sia pure a livello inconscio, il pubblico manifesta sempre più largamente la sua insoddisfazione e la sua protesta: disertando il cinema.

Ecco perché dico che la contestazione dei festival non è per niente un fatto intellettualistico e, pur essendo portata avanti solo da una mi-

noranza, esprime le reazioni e le esigenze inconscie della maggioranza degli spettatori. E' un discorso, questo, che potrebbe essere esteso a tutte le altre forme di contestazione e che meriterebbe senz'altro di essere approfondito, ma che in campo cinematografico si basa su dati di fatto particolarmente evidenti e che, anche solo accennato in questi termini, è sufficiente a dare la più ampia legittimazione democratica alla lotta in atto contro le strutture del cinema industriale.

Nel quadro di questa lotta, il problema dei festival non è certo il solo e neanche il più importante, ma certo uno dei più significativi.

I festival, infatti, così come sono impostati, servono sostanzialmente — e magari involontariamente, ma solo fino ad un certo punto — servono, dicevo, da copertura alla situazione di cui si parlava prima.

Non è neanche da prendere in considerazione, mi sembra, il caso dei festival in cui predominano criteri turistici e interessi commerciali. Passi per i criteri turistici, a patto però che non si tiri in ballo la cultura cinematografica, che non si spendano soldi destinati al cinema e che non si prenda in giro la gente, mobilitando la critica per far parlare di film, mentre si dovrebbero chiamare i cronisti specializzati nel descrivere le specialità culinarie e le attrattive paesaggistiche di determinate località. Ancor più assurdo, comunque, anzi addirittura immorale, è che si impieghi il denaro pubblico per fornire pubblicità gratuita ad un cinema che serve solo ad interessi privati e che già gode di troppe, ingiustificate sovvenzioni statali. Ma in questi casi, ripeto, le ragioni dell'opposizione ai festival sono troppo evidenti per insistervi oltre.

Dove invece è opportuno insistere, per dissipare ogni equivoco, è nel caso dei festival che vantano ambizioni culturali e che magari le realizzano anche, in maggiore o minore misura.

Sono questi i festival che, meglio di tutti gli altri, fanno da copertura ad una situazione inammissibile, che fanno da alibi ad una politica di inerzia, se non di complicità, nei riguardi del monopolio produttivo-distributivo.

Che cosa si fa in Italia, da parte dell'iniziativa pubblica, per rompere questo monopolio? Niente, o quasi. Ho già ricordato all'inizio le scarse e inefficaci misure a favore di una produzione indipendente. Aggiungerò ora che, sul piano distributivo, le misure intese a rompere il monopolio delle grandi case di distribuzione sono ancora più scarse e inefficaci. Una volta c'era un circuito di sale di proprietà statale, che però non ha mai svolto una politica autonoma, in quanto cercava di far concorrenza all'esercizio privato, applicando gli stessi, identici criteri. Naturalmente è fallito, e non poteva essere diversamente, perché non ha senso che lo stato entri nel campo cinematografico per fare anch'esso il commerciante. Adesso c'è una casa di distribuzione statale, l'Italnoleggio, che però ripete in gran parte lo stesso errore: cerca, è vero, di distri-

buire qualche film d'autore, ma mescolandolo ad altri di consumo (*Guerra e pace,* per esempio, resta un kolossal consumistico, anche se è di produzione sovietica anziché americana) e, soprattutto, seguendo le stesse regole della concorrenza privata, senza cercare nuovi sbocchi, forme diverse di presenza sul mercato. Così, anche la distribuzione statale viene a trovarsi nella stessa condizione di minorità in cui già si era trovato l'esercizio statale, per cui riesce ad assolvere solo in limitatissima, trascurabile misura il compito di far conoscere un cinema diverso da quello dominante.

Come contributo statale a questa maggior conoscenza, dunque, restano soltanto i festival. E in effetti si può riconoscere che certe opere sono arrivate in Italia solo per merito dei festival, che certe cinematografie ci sono note solo perché le abbiamo incontrate ai festival.

Ma, in realtà, chi vede quei film? Li vediamo noi critici, un certo numero di abitanti della città in cui si svolge il festival, qualche villeggiante, qualche appassionato che si sobbarca la fatica e la spesa per attraversare magari mezza Italia, e tutto è finito. Facciamo pure i conti, largheggiando al massimo: tre-quattromila persone a Venezia, un migliaio a Pesaro, sette-ottocento a Bergamo, cinquecento critici fra tutte e tre le manifestazioni. Non più di sette-ottomila persone costituiscono il maggior sforzo dello Stato e degli Enti locali per far conoscere un cinema di interesse culturale!

Ma, si dice, i festival sono soltanto una porta aperta: è passando attraverso quella porta che il cinema culturale può poi raggiungere il più vasto pubblico.

Questa, in effeti, è la ragione che io stesso, come molti altri colleghi della critica cinematografica, ho ritenuta valida all'inizio e che ha indubbiamente una parte di fondatezza. Ma l'ha quasi soltanto per noi critici, che veniamo a costituire una categoria di privilegiati, a danno di tutti gli altri spettatori. Col passar degli anni, infatti, ci siamo dovuti convincere che quella porta aperta, in realtà, è una porta che immette soltanto in un vicolo cieco, dal quale il cinema culturale non esce più.

La Mostra di Pesaro, per la verità, si è posta fin dall'inizio il problema della distribuzione dei film presentati, l'ha discusso pubblicamente, ha cercato di trovare soluzioni pratiche: ma la buona volontà non è stata sufficiente a supplire alla mancanza dei mezzi e, soprattutto, ad una politica generale di disinteresse per questo problema. Il Gran Premio Bergamo del Film d'Autore si era addirittura impegnato a far distribuire il film vincitore, ma questo impegno non è stato mai mantenuto. Alla Mostra di Venezia, infine, questo problema non è mai stato nemmeno preso in considerazione.

Ecco quindi il risultato: i film arrivano sì ai festival, ma di lì non si muovono. Per un *Rashomon* o per un *Bella di giorno* che, grazie al

successo veneziano, hanno potuto entrare in circolazione, quanti altri film hanno trovato ai festival non la loro base di lancio, ma la loro tomba definitiva?

Lascio la parola alle cifre. Dei film presentati a Venezia negli ultimi sei anni, in concorso e fuori concorso, ne sono entrati in circolazione 62, 28 dei quali però erano italiani. Non ne sono entrati i circolazione, invece, ben 91 fra i quali il *Balthazar* di Bresson, *Simone del deserto* di Buñuel, *Gertrud* di Dreyer, *Barbarossa* di Kurosawa, *Una ragazza senza storia* e *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi* (vincitore del Leone d'oro) di Kluge, *Venti ore* di Fabri, *Volti* di Cassavetes, *Cronaca di Anna Maddalena Bach* di Straub, *Il coraggio quotidiano* di Schorm, *L'asso di picche* di Forman, *Ho vent'anni* di Kutzev, *Bei tempi tempi meravigliosi* di Rogosin, *Raccontami bugie* di Brooks, ecc.

Dei 21 film presentati al Gran Premio Bergamo, l'unico che sia entrato in circolazione è stato l'italiano *L'harem*. Fra gli esclusi figurano anche i vincitori delle due prime edizioni del Gran Premio, *Barriera* di Skolimovski e *Le margheritine* della Chitylova.

Non ho i dati relativi alla Mostra di Pesaro, ma anche da lì non si può certo dire che ne siano usciti molti.

Da altri festival, evidentemente, si potranno avere dati più « confortanti ». Ma solo perché in quei festival sono ammesse in numero molto molto maggiore pellicole di consumo, per cui è del tutto naturale che queste entrino in circolazione.

La conclusione non può quindi essere che una sola: i festival, così come sono impostati, non servono, praticamente, a far arrivare al pubblico i film culturali. L'unico risultato positivo è che fanno parlare di questi film sulla stampa: ed è già qualcosa, perché almeno si sa che esistono altre cinematografie, oltre a quella italo-americana. Ma nessuno, credo, potrà dire che si tratta di un grande risultato, soprattutto se si tien conto che questo, in pratica, costituisce l'unico appoggio fornito dallo Stato alla diffusione del cinema culturale. Ecco perché parlavo di copertura e di alibi: perché lo Stato, alla lunga, si limita a far bella mostra della sua buona volontà al riguardo, ma in pratica questa serve solo a lasciare le cose come stanno.

L'interrogativo sull'utilità o meno dei festival deve dunque partire da qui: si possono, cioè, impostare i festival in modo diverso, cosicché servano realmente a rompere il monopolio distributivo ed a portare al pubblico il cinema culturale? Personalmente penso di sì, penso che i festival possano ancora avere una funzione in questo senso. Ma ad un patto: che si rinnovino radicalmente e, soprattutto, che questo rinnovamento si inquadri in un'azione più vasta, intesa a creare un'alternativa concreta al prepotere del cinema di consumo.

La creazione di questa alternativa è il vero problema di fondo, dal

quale dipende anche la vitalità dei festival. Sempre, s'intende, che non ci si accontenti di considerarli come una parata pubblicitaria, graziosamente offerta, con il denaro pubblico, agli interessi privati di carattere più nettamente anticulturale.

E' inutile farsi illusioni: finché la circolazione dei film dovrà necessariamente passare sotto le forche caudine della distribuzione e dell'esercizio commerciale, la diffusione del cinema culturale non potrà fare alcun reale passo in avanti ed arriverà tuttalpiù ad essere un ristrettissimo fatto di élite.

Mi si potrà obiettare che, nonostante tutto, è pur possibile vedere nei circuiti commerciali qualche film degno di essere classificato come culturale. E' vero, ma è vero anche che si tratta delle solite eccezioni che confermano la regola e, soprattutto, che c'è una sproporzione tale fra il numero di tali film ed il numero delle pellicole di consumo, da stravolgere il significato stesso e gli effetti di questa presenza. Voglio dire che, quando si proietta un film di Godard, per esempio, in una sala dove si sono susseguiti e si susseguiranno poi cinquanta western all'italiana e altrettante pellicole sexy, la cosa serve soltanto a far odiare Godard, a far dire ai produttori che il pubblico rifiuta un certo tipo di cinema, diverso dal solito. Ma il fatto è del tutto comprensibile: quando la gente è abituata a « mangiare » (e col cinema di consumo siamo a questo livello) una certa cosa, può anche esserne stufa, ma non può gustare di punto in bianco qualcosa di diverso; soprattutto se questo qualcosa le viene offerto sporadicamente. Se uno è stanco di vedere western all'italiana, dirada le sue presenze al cinema, come sta accadendo; ma se decide di andarci ugualmente, convinto di vedere il solito western e invece si trova di fronte un Godard, resta sconcertato: è questione di palato, direi, restando nei termini gastronomici usati prima, e il palato rifiuta istintivamente ciò a cui non è abituato. Ma, se vogliamo uscire da questa terminologia, dobbiamo dire che è questione di preparazione, è questione di risveglio delle facoltà critiche, è questione di intelligenza: cioè di qualcosa che non si può conculcare ed abbrutire per 364 giorni all'anno, sperando poi che si rifaccia vivo improvvisamente il 365°

Il cinema culturale, in altre parole, non può assolutamente farsi strada come succedaneo di quello digestivo, come una specie di bizzarria che ci si può concedere di tanto in tanto. Questo sistema può far comodo ai produttori e ai distributori del cinema di consumo, i quali possono così giustificarsi, facendo magari anche la figura dei mecenati e dei protettori dell'arte o comunque dicendo che loro sono dispostissimi ad aprire le porte al cinema culturale e che è il pubblico, invece, a rifiutarlo.

Contro questo equivoco, coltivato ad arte, c'è un solo rimedio: il cinema culturale, per vivere e per espandersi, ha bisogno di un circuito

culturale, ha bisogno di una effettiva libertà di circolazione, che non sia condizionata dall'esercizio commerciale.

Circuito culturale, dunque, come alternativa concreta al circuito commerciale; ecco il problema di fondo.

Come e da cosa può nascere questo circuito alternativo? Quali caratteristiche può e deve avere? Chi deve promuoverlo?

Fra le risposte che possono essere date a questi interrogativi c'è quella dei Cinéma d'Essai. Personalmente ho qualche riserva al riguardo, almeno per ciò che concerne l'esperienza italiana. In Italia, infatti, il Cinéma d'Essai nasce dalla decisione di un normale esercente, il quale, anche perché dispone in genere di una sala di dimensioni ridotte, vede nella programmazione culturale un modo valido per distinguersi dalla concorrenza e per assicurarsi quell'aliquota di pubblico dai gusti più « raffinati ». Un calcolo più che legittimo ed anche abbastanza esatto, dal punto di vista economico, ma che già di per sé limita la portata del Cinéma d'Essai. Solo nelle grandi città, infatti, esiste un'aliquota di pubblico sufficiente a garantire la sopravvivenza di una sala commerciale che programmi esclusivamente film d'essai: ed infatti in Italia il numero dei Cinéma d'Essai è oltremodo limitato e circoscritto, in genere, alle grandi città. In secondo luogo, la programmazione stessa viene condizionata dalle esigenze dell'esercente, per aperto e illuminato che sia. Mi spiego: se il Cinéma d'Essai presenta un film che incontra un insperato successo di cassetta — *Gangster story,* per esempio — è del tutto naturale che lo tenga in programma il più a lungo possibile. Non si può pretendere diversamente, da un esercente che deve pur fare i conti in termini economici. Ma è chiaro che la cosa va a danno di altri film, magari molto più validi, ma anche più ostici, che devono far la fila in attesa di trovare posto nella programmazione.

Per le caratteristiche di fondo, che restano commerciali, il Cinéma d'Essai, strutturato com'è in Italia, non può, insomma, costituire una vera, radicale alternativa al circuito commerciale, anche se può svolgere e svolge effettivamente una funzione preziosa, che sono il primo a riconoscere.

L'alternativa autentica, secondo me, va creata uscendo totalmente dal sistema delle sale normali, attraverso strutture che non abbiano niente a che vedere con l'esercizio commerciale.

Alternativa autentica, secondo me, vuol dire non aspettare che il pubblico si accosti al cinema culturale, ma portare il cinema culturale al pubblico, altrimenti si resta sempre nel circolo chiuso dell'iniziativa d'élite.

E per portare il cinema al pubblico bisogna avere, prima di tutto, la più ampia libertà di manovra. Il primo obiettivo da raggiungere, cioè, è la distruzione del concetto stesso di sala cinematografica: il cinema si deve poter usare quando, dove e come si vuole, come tutti gli altri

FESTIVAL DI HYÈRES: (*sopra*) *Cine jazz - Max Roach* di François Leduc.

(sotto) *Monsieur Hawarden* di Harry Kumel.

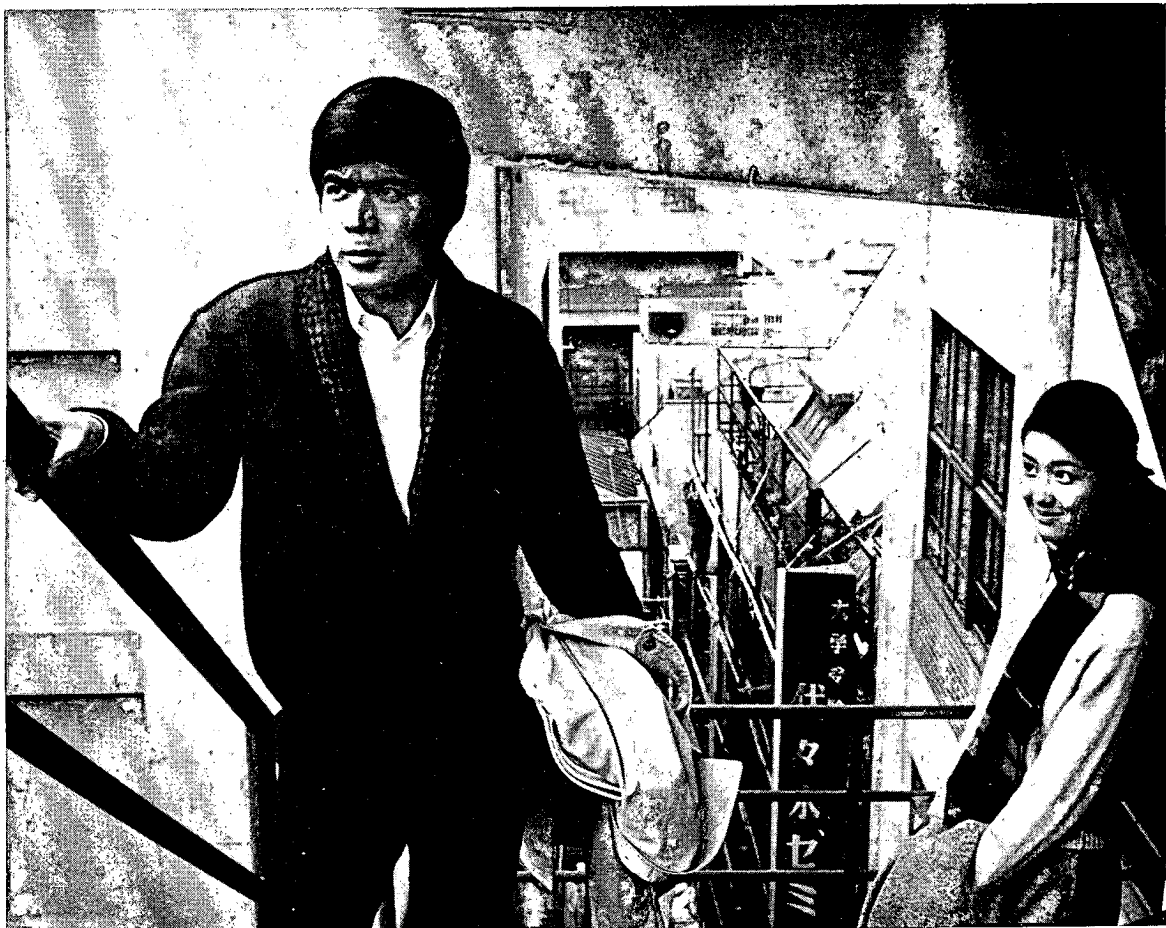
FESTIVAL DI HYÈRES: (*sopra*) *Les yeux de l'été* di Paule Sengissen e André Wenfeld; (sotto) *L'histoire d'un happy end* di Theodor Kotulla.

IX VIENNALE: *Work is a Four Letter Word* di Peter Hall, con David Warner, Cilla Black (Gran Bretagna).

IX VIENNALE e COLLOQUIO FIPRESCI a Lugano: *Nebo Nastevo Deptsva* di Tolomush Okeev (Urss).

COLLOQUIO FIPRESCI a Lugano: *Csard és kiáltás* (*Silenzio e grido*) di Miklos Jancso (Ungheria).

COLLOQUIO FIPRESCI a Lugano: *Falak* (*I muri*) di András Kovács (Ungheria). *In basso a sin.*: András Kovács.

COLLOQUIO FIPRESCI a Lugano: *Le mandat* (*Il vaglia*) di Ousmane Sembene (Senegal).

COLLOQUIO FIPRESCI a Lugano: *Nihon no seishnn* (*Pavana per un uomo sfinito*) di Masaki Kobayashi (Giappone).

mezzi di comunicazione; i film si devono poter proiettare ovunque si abbia la possibilità di farlo, come ovunque si possono tenere conferenze e dibattiti, legger libri e giornali, scrivere e discutere. Il linguaggio delle immagini deve avere la stessa libertà del linguaggio scritto e parlato, questo è il punto. Ciò significa, anzitutto, smantellare tutta l'impalcatura legislativa e normativa — i visti di censura, il sistema delle licenze, la pressione fiscale, i regolamenti di pubblica sicurezza — che oggi limita enormemente, in Italia, il libero uso dello strumento cinematografico, costringendolo a forza entro le strutture dell'esercizio commerciale e riducendolo, con ciò stesso, ad un prodotto industriale, anziché riconoscergli il titolo di attività culturale.

Un abbozzo di circuito culturale, infatti, esiste già — quello dei circoli del cinema e dei cineforum — ma proprio per le strettoie burocratiche entro cui è ristretto trova grosse difficoltà ad uscire dai limiti di un pubblico d'élite, sia pure abbastanza ampio. Per assistere a queste proiezioni, infatti, bisogna iscriversi al circolo o ricorrere comunque ad una forma di abbonamento, e già questo è un grosso freno ad una più larga partecipazione di pubblico, sia per ovvie ragioni economiche, sia perché si richiede un impegno continuativo che può essere assunto solo da chi ha già una certa sensibilità al riguardo.

Eliminate queste remore di carattere burocratico, non solo i circoli del cinema ed i cineforum potrebbero allargare la loro azione, rendendola più duttile e articolata, ma altri enti ed organismi potrebbero entrare in campo, utilizzando il cinema come mezzo normale di comunicazione e di dibattito: gli enti locali, per esempio, la scuola e le associazioni studentesche, i centri di assistenza sociale, i partiti politici e le organizzazioni sindacali, gli istituti e le associazioni che abbiano comunque una finalità culturale.

E' un complesso veramente imponente di organismi che hanno tutto l'interesse e la predisposizione naturale, direi, ad utilizzare uno strumento moderno ed incisivo come il cinema per intensificare i loro rapporti con il pubblico. Per questa strada, da quel primo nucleo che è già rappresentato dai circoli del cinema, può effettivamente proliferare una rete vastissima di iniziative, tale da costituire una reale alternativa al circuito commerciale.

Ho già avuto occasione in Italia — e non sono stato il solo, sia chiaro — di prospettare questa ipotesi di lavoro e m'è capitato di sentir dire che si trattava delle « idee di un pazzo ». Il che mi ha fatto piacere, perché era ed è chiaro che la pazzia consiste nell'uscire da una certa logica: e l'ipotesi in parola esce effettivamente dalla logica del consumismo e dell'industria cinematografica, prospettando un cinema inteso come servizio pubblico, come strumento e materia di dibattito, come presenza culturale e politica.

La franchezza brutale dell'accusa, d'altra parte, conferma un dato importante: che, cioè, un'alternativa del genere non è utopistica; se, infatti, non minacciasse gli interessi costituiti, non provocherebbe alcuna reazione. Se i portavoce dell'industria cinematografica reagiscono a quel modo, vuol dire che si sentono toccati nel vivo. Perciò mi ha fatto piacere esser qualificato come pazzo e spero proprio che si tratti di una pazzia contagiosa.

A questo punto, credo che incominci a chiarirsi la funzione che, secondo me, possono assolvere i festival. I festival, in parole povere, dovrebbero diventare i centri di propulsione e di alimentazione di questo circuito alternativo, le sedi in cui tutte le forze interessate a questo circuito possono trovarsi per verificare le loro esigenze, allargare le loro conoscenze, definire i loro programmi e fornirsi del materiale necessario per metterli in pratica. Centri di distribuzione, dunque, ma anche centri di confronto, dove gli autori possano incontrarsi fra loro e, soprattutto, confrontarsi direttamente con tutti quelli che fanno da tramite fra le loro opere e il pubblico, nonché con il pubblico stesso, dove è possibile e nella più larga misura possibile.

In questo senso si giustifica anche un tipo di manifestazione annuale, che però abbia carattere itinerante, cioè non si fissi e non si esaurisca in una determinata città e in una sola sede, ma nella città stessa vada a *cercarsi* il pubblico nelle più varie sedi e possa anche spostarsi in altre città. Ma, aldilà dell'incontro annuale, si richiede soprattutto una presenza continuativa, metodica, articolata. i festival, in altre parole, devono agire lungo l'intero arco dell'anno e senza limitazioni geografiche.

Tutto ciò richiede, naturalmente, una più ampia disponibilità di mezzi. Ma questo problema non va risolto soltanto chiedendo maggiori sovvenzioni da parte dello Stato — cosa da fare, intendiamoci, sulla base del diritto sacrosanto di esigere dallo Stato un appoggio non inferiore a quello che esso concede al cinema commerciale — non ci si deve limitare a questa richiesta sacrosanta, ripeto, bensì mobilitare, anche da questo punto di vista, le forze interessate all'uso del cinema nel senso indicato.

A questo punto, però, è facile rilevare come il problema più importante non sia quello economico, ma un altro: e cioè il problema di una diversa gestione dei festival. Una gestione, cioè, che non sia burocratico-ministeriale e neanche affidata ad una élite culturale (attori e critici), ma coinvolga direttamente e responsabilmente tutte le forze cui ci si rivolge per la diffusione del cinema culturale. I festival, insomma, devono essere gestiti sì dagli autori e dai critici invece che dai funzionari ministeriali e dai professori in cattedra, ma anche dagli operai e dagli studenti, dagli enti locali, dai circoli del cinema, dai sindacati, dalle associazioni culturali e via dicendo.

Solo in questo modo, il circuito culturale non si ridurrà ad nuovo canale alimentato dal vertice, ma diventerà una realtà concreta, una realtà di base, padrona di se stessa e delle proprie scelte. La soluzione vera, infatti, non sta nel sostituire al monopolio commerciale una specie di monopolio accademico che fornisca il « prodotto culturale » in sostituzione di quello di consumo, ma nel creare un nuovo rapporto fra cinema e pubblico, un rapporto che valga a fare dello spettatore uno dei soggetti attivi e responsabili della comunicazione cinematografica, liberandolo dalla sua condizione attuale di oggetto passivo, sottoposto ai più pesanti condizionamenti e poi preso anche in giro con la consueta affermazione secondo cui sono i « gusti del pubblico » a determinare gli indirizzi della produzione. Nella fiducia che questo aspetto del problema, secondo me fondamentale, possa essere più ampiamente sviluppato e approfondito nel corso della conclusione, vorrei concludere, per ora, con una semplice osservazione.

Qualcuno, infatti, potrebbe obiettare che i festival non potranno assumere la funzione indicata finché non si sarà costituito il circuito alternativo al quale dovrebbero rivolgersi; qualcun altro, al contrario, potrebbe sostenere che il circuito alternativo non avrà modo di funzionare finché non avrà a disposizione i film necessari ed i relativi centri di distribuzione.

Ecco, il mio auspicio conclusivo è che non si cada in un circolo vizioso di questo tipo, che non ci si fermi cioè al « prima bisogna far questo, no prima bisogna fare quest'altro ».

Non esiste, a mio parere, un prima e un dopo. Le due cose — circuito alternativo e diversa gestione dei festival — sono intimamente legate, ma non subordinate: ognuna delle due può mettere in moto l'altra. L'importante è che, da una parte o dall'altra, si incominci a fare quel che va fatto, se si è convinti della necessità di cambiare una situazione che avvilisce il cinema e che annulla, in concreto, la libertà d'espressione e di comunicazione.

Risoluzione finale del Colloquio della FIPRESCI sul tema « C'è una soluzione alla crisi dei festival? » - Lugano, 9-14 aprile 1969.

Di fronte alla crisi dei festival messa in rilievo l'anno scorso dai movimenti di contestazione, la FIPRESCI ha tenuto a Lugano (Svizzera) dal 9 al 14 aprile 1969 un « colloquio » nel corso del quale sono stati esaminati i diversi aspetti di questo problema internazionale e al cui termine è stato approvato il seguente documento:

A) L'attuale situazione delle strutture cinematografiche limita notevolmente, anche se in maniera differente in ciascun paese, la libertà di scelta degli spettatori e le possibilità di sviluppo e di approfondimento del ruolo del

cinema come elemento di conoscenza e di coscienza della realtà nei vari paesi. In questo contesto i festival non hanno voluto o potuto modificare la situazione, anzi al contrario hanno spesso servito da alibi culturale: invece, l'esistenza stessa dei festival a noi non sembra giustificata che nella misura in cui diano decisivo impulso alla diffusione del cinema come veicolo di cultura e non come merce. Deriva da questa esigenza che i festival debbono essere considerati soltanto come il punto di partenza di un processo di diffusione che giunga a modificare l'attuale sistema della distribuzione e dell'industria.

B) Il Colloquio ritiene indispensabile:

1. che i festival e gli organi statali interessati prendano provvedimenti per assicurare una libera e ampia circolazione nei rispettivi paesi dei film presentati ai festival, attraverso accordi sia con le società di distribuzione (soprattutto di stato), sia con la televisione, sia con ogni altro organismo capace di diffondere i film nei circuiti d'art e d'essai e nei circuiti non commerciali (circoli del cinema, case della cultura, associazioni culturali e ogni altro gruppo e iniziativa interessata alla diffusione del cinema culturale);

2. che la gestione culturale dei festival (in particolare la scelta della formula, la selezione dei film a livello nazionale e, eventualmente, la designazione dei giurati e i principi per l'attribuzione dei premi) sia affidata a membri qualificati delle associazioni dei critici, dei cineasti, degli autori e di quei gruppi culturali che sono il centro attivo della promozione e della democratizzazione della cultura cinematografica;

3. che le proiezioni dei festival siano aperte il più ampiamente possibile al pubblico;

4. che le proiezioni dei film liberamente scelti dalla commissione di selezione non possano essere soggette ad alcuna forma di censura;

5. che i premi non siano più concepiti come un mezzo di competizione pubblicitaria, ma al contrario come un insieme di mezzi pratici quali aiuto alla diffusione dei film;

6. che le discussioni delle giurie siano pubbliche, come analisi artistiche e culturali dei film: in questo senso, il Colloquio impegna la FIPRESCI ad applicare essa stessa e immediatamente questo principio;

7. che, di conseguenza, qualsiasi forma di intervento palese o mascherato di interessi diplomatici o commerciali sia rigorosamente escluso; a questo proposito, il Colloquio condanna categoricamente le intrusioni della FIAPF (Fédération Internationale des Associations des Producteurs de Films), gli interessi della quale sono in antitesi con gli obiettivi culturali dei festival, e manifesta la sua solidarietà a quei festival che hanno respinto tali intrusioni.

C) Il Colloquio lancia un appello a tutte le associazioni nazionali componenti della FIPRESCI e a tutti i critici perché adempiano il loro ruolo di difensori e di promotori del cinema di qualità secondo i criteri qui esposti, così come ai cineasti e alle associazioni culturali perché rivendichino e assumano le proprie responsabilità nel processo di rinnovamento dei festival.

RUBRICHE

INCHIESTA SULLA CONTESTAZIONE GIOVANILE E NELLO SPETTACOLO

a cura di Nedo Ivaldi (*)

Walter Alberti

Nella storia del cinema l'area della contestazione è sempre stata presente e si può dire che la storia della cultura cinematografica non è che una lunga contestazione: da una parte gli Autori con le loro esigenze espressive, dall'altra parte il mercato con le sue esigenze economiche. Dunque io contesterei subito l'indicazione del 1964 come inizio di certi movimenti dissidenti.

Naturalmente in questi ultimi anni e forse dal 1964 si possono individuare correnti di pensiero e di critica e di azione che utilizzano modalità di contestazione ignote a uomini come Renoir, Leger, Einstein, Lang, Rossellini, Vigo, etc. etc., uomini di cinema che hanno passato la vita a contestare.

Se per « contestazione » intendiamo invece un preciso momento operativo con sue particolari manifestazioni e « manifesti » si può certamente accogliere come momento saliente l'interruzione del festival di Cannes 1968.

Ora il risultato immediato di tale contestazione violenta (violenta perché una minoranza rivoluzionaria ha coartato la volontà di una maggioranza che la rivoluzione non voleva) si è tradotto negli « Stati generali del cinema francese ». E qui Elemire Zolla ha ragione: tanto più è vago l'obiettivo rivoluzionario tanto più accomuna diversi desideri repressi. E gli « Stati generali del cinema francese » (una bella trovata pubblicitaria) sono rimasti « in mentis dei » (lo scrivo minuscolo perché è il dio della rivoluzione), una specie di trastullo per grandi e piccini. Il cinema commerciale ha continuato per la sua strada (è sempre una brutta strada) e il film d'autore non ha trovato quegli apparati necessari per « essere » e per divenire.

Noi condividiamo certamente l'obiettivo di fondo di coloro che vogliono colpire certe strutture del cinema, ma dopo l'esperienza francese possiamo dire che il mezzo più attuale e più incidente e in definitiva più rivoluzionario (nel senso che non rimanga velleitario) è proprio quello di portare le forze di contestazione nei canali decisionali, non dunque l'occupazione di questo o di quello, occupazione fine a se stessa, ma condizionamento a tutti i livelli dei centri decisionali e operativi.

E ora esemplifichiamo in breve: quale senso ha attaccare il Festival di Venezia e imputarlo di non fare niente per la distribuzione delle opere più impegnate quando i motivi che impediscono la rottura dei grandi monopoli di distribuzione dei film, hanno origine in altre aree operative? Bloccando il Festival di Venezia non si fa il gioco di *Gli artisti sotto la tenda del circo: perplessi*, ma il gioco di *Via col vento*. E cioè mentre si colpisce e si paralizza una libera tribuna che da fiato e corda a *Teorema*, non si incide minimamente sulla macchina produttiva commerciale, la quale

(*) Altre risposte sono state pubblicate sul n. 3/4, marzo-aprile 1969.

tra pubblicità, imbecillità, e ristorni può tranquillamente continuare i propri affari anche senza il Centro Sperimentale di cinematografia, la Mostra di Venezia o il Festival dei Popoli. In altre parole ancora: colpire questi istituti traballanti, sempre senza soldi, già mal sopportati dalla destra mercantile è un'operazione che alla lunga (poiché lo sbocco autentico rivoluzionario allo stato attuale è solo di carattere filosofico) danneggia solo le « enclaves » di resistenza al sistema. Ma tale resistenza è dentro il sistema e dunque può anche condizionarlo, mentre l'occupazione « tout court » favorisce la reazione, lo squadrismo, i commandos, il gatto selvaggio e in definitiva la confusione.

Noi siamo disposti a rivedere tutte le strutture esistenti del cinema italiano, ma siamo certi che il diritto è la sola arma di difesa del più debole. Dunque è nel rivedere il diritto (modifica delle leggi) che le forze debbono misurarsi e le minoranze debbono imporsi fino allo spasimo: occupare il Parlamento, logica conclusione di ogni movimento di contestazione, porta alla paralisi globale e di nuovo allo squadrismo. Se si vuole lo squadrismo si è imboccata la via giusta.

Ultima malinconica osservazione: perché i Contestatori non provano a occupare un campo di calcio *prima* della partita? Forse ritengono che le strutture del calcio non siano contestabili? O forse perché è più facile terrorizzare la moglie di qualche direttore di Festival o forse perché sarebbe un'operazione rischiosetta? Insomma, allora che rivoluzionari sono?

Guido Aristarco

Credo che se certe cose stanno cambiando, lo si debba soprattutto ai movimenti contestativi, di fronte ai quali le élites al potere e del potere debbono regolare i conti. Le strutture della vita nazionale, della nostra società e con esse quelle dello spettacolo, sono vecchie e autoritarie, non rispondenti alle attuali esigenze. Nei mass media impera ancora la manipolazione; e per manipolazione intendo anche il modo di produrre e distribuire (o non distribuire) i film, e spesso anche di realizzarli. La libertà si paga e a prezzi assai alti. Molti registi invece, e anche tra i giovani, vogliono la libertà e al tempo stesso rimanere legati alla comoda legge della domanda e dell'offerta.

Vecchi e superati, addirittura reazionari, mi sembrano anche non soltanto gli statuti, ma pure la natura dei festival, delle rassegne, dei premi. Sono d'accordo con Sartre quando afferma che è contrario a tutti i premi, cinematografici o letterari; che, in fondo, per mezzo di essi si determina la manipolazione del « consumatore ». E con Sartre insito nel proporre incontri internazionali di cineasti e critici per discutere i film e approdare a nuove strutture e a nuovi indirizzi creativi. « Il che presuppone il contrario di una "mostra" o "festival". Si tratta semplicemente di un contatto culturale in cui nessun film deve essere premiato; d'altronde, nessuno ha il diritto di farlo ». (Sono contrario anche alla struttura del Sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani, dal quale mi sono dimesso e proprio in occasione dell'ultima Mostra di Venezia, in seguito all'atteggiamento dal Direttivo assunto nei confronti della contestazione, senza neppure convocare, avendone tutte le possibilità, un'assemblea straordinaria dei soci presenti al Lido; il Direttivo del sindacato, tra l'altro, invitò praticamente l'autorità della Biennale a fare ricorso alla forza. Ma, a parte il razzista e ridicolo « Club della critica cinematografica » — degno di un Rotary Club —, costituito in questi giorni a Milano, anche nel Sindacato le cose stanno cambiando: come noto, una cinquantina di iscritti si è astenuta dal votare per i Nastri d'argento, che

« vanno rinnovati profondamente o aboliti ». Per quanto mi riguarda, da oltre tre anni avevo preso una tale decisione).

A me sembra che esista dunque un rapporto tra i movimenti di opposizione (e non soltanto giovanili) e le strutture tradizionali dello spettacolo; i legami sono anzi diretti e strettissimi. Direi che la contestazione nel campo del cinema, del teatro e della TV, come quella nell'ambito delle Università, è parte integrante della contestazione globale al sistema. Il potere esecutivo e chi lo appoggia si comportano sempre, del resto, nei diversi casi particolari, allo stesso modo. Nel quesito posto, si accenna alla rivolta di Berkeley; e desidero qui ricordare quanto Giammanco annota nella prefazione al libro di Hal Draper sul movimento studentesco negli Stati Uniti: « La gente era stata confusa dal modo in cui la stampa "benpensante" — e cioè la quasi totalità della stampa e degli altri mezzi di comunicazione di massa — aveva presentato la "rivolta" di Berkeley al punto da non ricordarne neppure più la causa immediata, oppure l'inconscia e confusa percezione dell'esistenza di cause più profonde e sconvolgenti veniva cacciata indietro ed esorcizzata con la solita "congiura", cioè con lo strumento più primitivo ma anche tanto efficace dell'arsenale della psicologia politica americana ». La stampa più illuminata dell'*establishment*, con in prima fila il *New York Times* — aggiunge Giammancò — trattò la questione con l'infallibile tecnica del riconoscere per minimizzare, del discutere per poter poi passare sotto silenzio gli aspetti imbarazzanti e capaci di stimolare una critica di fondo.

Cose analoghe, anzi uguali, sono state dette e sono accadute in occasione prima di Cannes e poi di Venezia. Non c'è da meravigliarsi: dire la verità, ci ricorda Gramsci, è già un fatto rivoluzionario.

Leonardo Autera

Niente di nuovo nella contestazione in se stessa. Sempre i giovani hanno manifestato uno spirito di ribellione contro la mentalità e la scarsa comprensione delle generazioni che li hanno preceduti. Solo che in altre epoche e circostanze (guerre, dittature col culto della violenza) simili aspirazioni eversive avevano occasione di sfogarsi, o di venire represse, in maniere e direzioni diverse. Non si può negare, comunque, che caratteristiche particolari sussistano nel tipo di contestazione odierna. Benché il discorso sia molto complesso e nel tentativo di schematizzarlo si corra il rischio di venire fraintesi, vorrei sottolineare una di tali caratteristiche, che è quella, in sostanza, venutasi a determinare dal credito indiscriminato che si è soliti concedere ad ogni esplosione di rivolta, qualunque ne sia l'obiettivo. In un clima a loro quanto mai favorevole, tutti i giovani si sentono autorizzati ad esprimere una loro protesta, che nella maggioranza dei casi, proprio perché comoda e facile (e non a caso sventolata col rifiuto di ogni dialogo), non è dettata da vera esigenza o da saldo convincimento. E' una massa, purtroppo, largamente disponibile per chi grida più forte, per chi predica il maggior disordine. Gli obiettivi sono spesso confusi, vaghi, generici, e a volte smaccatamente sbagliati.

Si veda quanto è accaduto finora nel campo dello spettacolo, e del cinema in particolare. In Francia, l'anno scorso, si è contestato e interrotto il Festival di Cannes. E sta bene. Un festival che si era inaugurato in pompa magna e in un'arroventata atmosfera politica con la riedizione di *Via col vento* non meritava altra fine. Poi sono venuti gli « Etats Généraux du Cinéma » con una partecipazione di tutti i lavoratori del cinema (autori, tecnici, critici) che in Italia nemmeno ci sogneremmo. L'ordine eco-

nomico esistente non è stato intaccato, ma la battaglia, almeno, è stata condotta con dignità. Ma in Italia? Qui si può dire che le cose hanno assunto soltanto tinte grottesche. Il gusto dell'emulazione è una nostra caratteristica. I produttori italiani, col soccorso di registi giovani e vecchi, si affannano a fare il verso a tutti i generi del cinema nordamericano e ai film parapornografici scandinavi o tedeschi, bravi soltanto ad eccedere nelle dosi degli ingredienti. Lo stesso si sono sentiti in dovere di fare i nostri bravi cineasti contestatori per allinearsi ai loro colleghi francesi. Ma che cosa hanno fatto in realtà? Si sono accaniti contro Pesaro e Venezia, contro due manifestazioni cioè che avevano spalancato le porte al cinema indipendente e antimonopolistico, quel cinema che spesso non ha altro sfogo fuori da tali rassegne e che essi mostrano di auspicare (anche se poi, in molti casi, non sono insensibili al primo richiamo dell'industria). Non hanno però mosso un dito contro la patina culturale di una manifestazione mondana come quella di Sorrento, né contro la buffonata dei « David di Donatello » e relativa rassegna di Taormina. E questi errori di destinazione della protesta non sono che i più appariscenti. Ma forse ciò si verifica, sempre in Italia, perché chi si agita di più (si vedano i casi di Zavattini e Maselli) ha spesso la coscienza meno pulita, e cerca una valvola di scarico che non arrechi troppo guasto alle strutture in cui è comodamente adagiato.

Altre ragioni di personale diffidenza verso chi, almeno da noi, predica le rivoluzioni vorrei sintetizzare qui sotto. Della sostanziale vacuità dei fermenti di protesta nei giovani un riflesso si riscontra anche nel loro cinema. Mai come in questo ultimo lustro gli aspiranti registi sono stati accolti a braccia aperte dalla grande industria. I più schizzinosi hanno trovato piccoli produttori indipendenti o la possibilità delle cooperative. In proporzione, avremmo dovuto assistere a una fioritura, non dico di opere d'arte, ma almeno di idee, di provocazioni, di proposte genuine, dettate da sentimenti autentici e da reale presa di coscienza delle situazioni, oltre che formulate con linguaggio nuovo ma trasparente. Invece, salvi restando un film di Bellocchio e un altro di Bertolucci e concessa un po' di fiducia a Faenza e a Muzii, il resto naufraga nel dilettantismo e nella presunzione, quando non denuncia forme di intellettualismo decrepito.

Quarant'anni fa, in Europa, quando i fermenti di contestazione erano meno clamorosi di quelli attuali, la rivolta dei giovani cineasti aveva lo stile di Vigo, Ivens, Buñuel, Jutzi. Oggi si blandiscono le nuove generazioni, ma i discorsi più lucidi sono ancora quelli di Antonioni, Ferreri, Pasolini. Se riferita all'estero, la situazione non è molto diversa. Da noi, comunque, è particolarmente rattristante, e tale da legittimare parecchie riserve circa un effettivo impegno di rinnovamento del nostro cinema, anche nelle sue strutture, da parte dei giovani.

Pio Baldelli

Per intendere il rapporto fra esperienza giovanile e strutture tradizionali dello spettacolo occorre intendersi, anche se in poche parole, sui dati fondamentali del « movimento giovanile di opposizione al sistema ».

In varie parti del mondo si verifica oggi l'enorme sfasatura tra una crescita tumultuosa della popolazione studentesca e la struttura della scuola che rimane limitata, inadatta ad accogliere la moltitudine dei nuovi soggetti dell'istruzione. La situazione coinvolge sia coloro che studiano sia i diseredati che non possono ancora frequentare la scuola. Dopo il 1950, nel giro di quattro anni gli studenti universitari passavano nell'America Latina da 380 mila a 880 mila; nell'Europa

occidentale da 739 mila a un milione settecentomila, negli Stati Uniti da 2.600.000 a 7 milioni circa. In questo quadro, masse di giovani vivono il rifiuto per il mondo adulto che accusano di incoerenza (tra le cose che dice e le cose che fa). Proclama sentenze altisonanti e pratica continuamente nella vita privata e pubblica il contrario di quanto asserisce. La richiesta di coerenza viene percepita oggi con un rigore mai verificato, a mio parere, nel passato. È ripudio della matrice egoistica ed egotistica dell'esperienza adulta e, insieme, ricerca di una vita collettiva autentica: gruppo, clan, consorteria, oppure milizia politica, superamento delle barriere nazionali, ecc. Entrano in crisi l'*autorità* e la delega del potere. Per secoli la rivolta individuale o collettiva avevano sempre avuto alle spalle, nei momenti di riflusso e di stanchezza, o anche di avvio, una gerarchia di autorità tetragone: anche la eresia era un tentativo di restaurare l'archetipo dell'autorità ritagliandone la parte fatiscente. Adesso queste autorità cariche di prestigio plurisecolare sono come incrinate all'interno, tarlate, dissacrate. Nel momento in cui procede verso la ricerca di un cambiamento radicale dell'assetto sociale, il giovane non ha più per appoggio una qualche autorità fraterna o paterna o governata da una salvaguardia che duri da secoli, pronta a confortare, a correggere. Gran parte dei ponti sono tagliati alle spalle, il giovane vive in una « situazione orfana ». E questo spiega il rigore con cui viene confutata quella incoerenza di cui parlavamo, e anche la durezza strafottente con cui l'esperienza giovanile tende, giustamente, a scartare la solidarietà sentimentale, paternalistica del mondo adulto e cerca invece di recuperare la nettezza dei sentimenti in una vita associata, indipendente dalla « tradizione » dei vecchi organismi (famiglia, patria, partito, chiesa).

In questo ordito il « movimento giovanile di opposizione al sistema » situa certi punti fermi della pratica e della riflessione politico-culturale. Indicando sommariamente:

a) *distacco dall'autarchia della cultura e dal feticcio dell'arte.* L'impegno degli intellettuali oggi non si presenta più come in passato quando pretendevano di incarnare la ragione e il sale della rivoluzione. L'abolizione del margine di libertà dell'intellettuale di fronte alla società (poniamo, l'integrazione ai congegni della industria culturale o nei servizi pubblici statuali), l'impossibilità della pretesa di essere al di sopra della mischia e dei suoi contrasti di classe porta a concludere che l'intellettuale può essere utile, oggi, alla causa della rivoluzione solo « riconoscendo la identità della sua situazione con quella della generalità degli uomini e impiegando la sua intelligenza ad analizzare scientificamente questa situazione e a partecipare al suo possibile rovesciamento ». Il rifiuto dell'intimidazione del feticcio dell'arte, cerco qui di riepilogarlo riportando alcuni passi di un documento preparato da un collettivo di lavoro politico-culturale tra giovani operai, studenti e insegnanti dell'Istituto d'Arte e dell'Accademia d'Arte di Perugia: « (...) ognuno di noi conosce la sorte dei diplomati dell'Istituto d'arte e dell'Accademia: disoccupati o sottoccupati (magari a trentamila lire al mese come disegnatori nello studio di qualche architetto) o, nella migliore delle ipotesi, docili ruffiani dei padroni, disegnando le scatole della Perugina e cose del genere. Questi spostati sociali escono da scuole che, quando sono arretrate, producono oggetti o stoffe o ceramiche al servizio del vecchio artigianato, e quando sono avanzate, producono pezzi al servizio di qualche piccola industria locale. Tali scuole, e il potere che le governa, pongono al centro della loro struttura la cosiddetta arte e la cosiddetta cultura. Per arte e per cultura esse intendono certe produzioni del passato e del presente, ritagliandole dal tempo in cui furono prodotte (per esempio, la struttura feudale o capitalistica europea) e predicate come universali, valide in eterno, modelli intatti di vita. In realtà, l'arte e la cultura, *intese in questo senso*, funzionano come copertura al sistema dei padroni, invitando continuamente a celebrare il passato, a mercificare l'opera dell'uomo, a consolarsi dei guai della vita presente,

ad evadere dimenticando l'oppressione sociale. Noi consideriamo morta questa arte perché consideriamo morta ogni forma culturale che serve il sistema dei padroni: anche se il cosiddetto artista, invece che celebrare il fiore o la candida luna, celebra, con i colori o con il marmo o con la pellicola, la figura di un partigiano... »;

b) *per il cambiamento dalle radici dei rapporti tra gli uomini non basta la abolizione della proprietà privata dei mezzi di produzione*, occorre la socializzazione del potere (potere dal basso, invenzione continua delle Forze di democrazia diretta, rifiuto della sudditanza). Conseguenze sul piano del linguaggio. Nel rapporto tra potere politico e pratica dei mass-media il primato va all'iniziativa diretta creativa, rovesciando il catechismo delle regole accademiche nella socializzazione del potere, dove ognuno diventa responsabile. La lotta di classe, prima — durante — dopo la conquista del potere, comporta la liquidazione della gestione burocratica delle cose della cultura, l'obbligo dell'informazione del popolo portata ad ogni livello, senza chiusura o riserve paternalistiche: dalle masse ai vertici e dai vertici alle masse per la verifica e l'iniziativa, sempre come in un ragionamento tra persone politicamente adulte, o capaci di diventare adulte, a cui niente deve essere nascosto e interdetto: anche se l'informazione completa (nella stampa, nel cinema, nella televisione, nella radio) svela o introduce contrasti politici che possono procurare momentanei smarrimenti. Il paternalismo e l'appiattimento vanno congedati *anche nel linguaggio dei mass-media*, proprio per impedire la degradazione burocratica della vita politica e culturale delle masse popolari. La ricerca e la sperimentazione, per i contenuti e i linguaggi, portano sangue nuovo nelle vene della rivoluzione, anche per quel che riguarda i mezzi di comunicazione di massa.

A questo livello le articolazioni dello spettacolo appaiono, all'esperienza giovanile, come epifenomeni.

Da una parte ci si nega, giustamente, alla *cogestione* delle mostre cinematografiche (nel caso, ad esempio, della « contestazione » dell'ultima mostra veneziana) e all'integrazione nelle strutture dei vari Teatri Stabili perché non ha senso rimanere coinvolti in una direzione politica e culturale che deve pur sempre rendere conto delle sue scelte al potere che finanzia le mostre e i teatri: non puoi pretendere di « fare la rivoluzione » con i soldi e il beneplacito dello Stato e in compagnia dei finti catecumeni che per un verso « contestano » e per l'altro continuano a girare film con finanziamenti e distribuzione nordamericani. *D'altra parte si fa strada intanto l'idea che i mezzi dello spettacolo possono tornare assai utili.* Proprio ad evitare la delega e per una verifica concreta dei poteri, nel processo circolare base-avanguardia (partecipazione diretta, reversibilità dei mandati, estensione della coscienza politica ad una massa di disinformati) si comincia a pensare che urge affrontare il momento dell'informazione popolare, inventando nuovi strumenti informativi o usando in maniera nuova i canali che esistono: puntando a informare l'opinione pubblica, ora bersagliata da caterve di messaggi bugiardi, e intervenendo con iniziative « aggressive » nei confronti delle istituzioni del potere. Insomma, si opera per la morte dei servizi che mass-media e canali culturali della tradizione forniscono al Sistema. *Non interessa aggiustare il tiro della vecchia pittura, del vecchio cinema, del vecchio teatro, del vecchio giornalismo, della televisione* incastrata nelle maglie del potere: vanno smascherati nei loro servizi. La lotta di classe si manifesta in vari modi: con l'azione armata, la non-collaborazione, il comizio, lo sciopero, l'occupazione della fabbrica, la guerriglia popolare urbana e nelle campagne (a seconda delle varie circostanze e paesi), ma *comunica* anche con altri mezzi: la radio clandestina, i transistor, la fotografia, il manifesto murale, il ciclostile, l'azione teatrale e le canzoni. La sintesi di forma e contenuto nasce nel vivo di un'esperienza che congeda la consueta prescrizione burocratica di passare per le misure facilitate del linguaggio.

Per il cinema, quest'esperienza significa che gran parte del « movimento gio-

vanile di opposizione al sistema» condivide, magari senza conoscerle direttamente, le recenti conclusioni di Godard: « L'arte deve essere una delle voci della politica (...) Quel che gli avvenimenti di maggio mi hanno fatto scoprire è che la regia è di origine padronale. Perciò bisogna eliminare ogni forma di regia padronale (...) Penso che attualmente non esiste un cinema rivoluzionario. Nessun film attuale si può dire rivoluzionario, a parte forse uno o due. Quelli che potrebbero fare del cinema rivoluzionario non sanno bene che cosa è il cinema, quindi non fanno del cinema, e quelli che s'intendono di cinema non sanno bene che cos'è la lotta di classe, che cosa sono le lotte veramente rivoluzionarie. Possiamo vedere allora un film su un partigiano, su un guerrigliero, ma non sarà un film rivoluzionario, bensì un film su un rivoluzionario (...) La volontà di *non* fare un'opera compiuta; costruire un momento, una frazione di tempo, e non dire che quel momento è migliore di un altro per il semplice fatto che è stato costruito. Volontà, insomma, di non creare un prodotto finito, racchiuso nel suo bozzolo. Se non si vuole creare un prodotto finito, l'immaginazione deve essere corretta di giorno in giorno, non si cerca più di fare qualcosa di perfetto. Dunque, non si tratta di improvvisazione, ma di un pensiero più vivo, di una creazione continua, permanente (...) Bisogna fare più films, molti di più, con maggiore rapidità, appunto per farne di più, e spendendo di meno, per la stessa ragione. Dei films che possano essere mostrati anche al di fuori dei circuiti normali. Non più un solo film, come *Via col vento*, che circola in tutto il mondo, ma mille films, che circoleranno di meno, ma dato il numero la diffusione sarà eguale, o maggiore. Invece di un film fatto da cento persone avremmo cento films fatti ognuno da una persona diversa. E automaticamente, essendo fatti più rapidamente e con spese molto minori, si potranno girare dei film su soggetti finora giudicati "non commerciali". È in questa direzione che si potrà combattere la costruzione del discorso, la sintassi di tipo reazionario che si ritrova in tanti films cosiddetti di sinistra». Anche in Italia si stanno muovendo i primi passi in questa direzione: nella persuasione, soprattutto giovanile, di una nuova funzione dei mezzi di comunicazione di massa.

Claudio Bertieri

Esistono davvero le « strutture » dello spettacolo italiano? Non mi sentirei di rispondere affermativamente, se per « strutture » intendiamo propriamente un assieme di fenomeni configurabili come un'organizzazione stabile, espressione di una volontà (anche « tradizionale ») orientata verso obiettivi non occasionali. Mi sembra, piuttosto, che le strutture nostrane siano — da sempre — il trasparente di una confusione assoluta, di un egoismo innato, di una non risanabile caoticità. Dominate, sopra tutto, da una ottusità industriale che — a più riprese — ha fatto scrivere a tutti noi che lo spettacolo in Italia (ed il cinema in misura particolare) non è assolutamente connotabile come un fatto « industriale », bensì come un coacervo di intrallazzi, di impreparazione, di avventurosità, di piccoli o grandi sfruttamenti insperati. Insomma, e nel migliore dei casi, un « artigianato » che, al di là di transitorie impennate (la sagra dei « macisti » piuttosto che dei « ringo »), non può offrire alcuna certezza per il suo futuro.

Le strutture in parola, o più giustamente una sorta di affrettate e rimediate « parastrutture », sono il frutto di una miopia industriale che in tanti decenni non ha saputo darsi una fisionomia di qualsivoglia impronta. A parte quella dell'avvilente

utile immediato. Ci si è vantati, compiaciuti e illusi per improvvise ventate favorevoli, le quali, però, hanno portato — ogni volta — la barca del cinema italiano nelle secche di una nuova crisi. Questa regola, mai sconfessata, ha insegnato poco o nulla ai responsabili: la politica aziendale non è mutata di una spanna. Oggi la panacea si chiama « erotismo »: il *Satyricon* di Polidoro incassa quattrocento milioni in pochi giorni, altri prodotti — di pari livello e impegno — lo seguono ad una corta incollatura. L'esaltazione travolge tutti e pagine intere della stampa professionale s'inzeppano di cifre « eccezionali » a vantare l'ennesimo momento magico della nostra produzione.

Sino a quando una siffatta incoscienza manageriale potrà durare? L'esperienza ci farebbe rispondere *sine die*. Ma ben sappiamo che un radicale sconvolgimento sta toccando ogni fascia del tessuto comunitario. Anche il cinema subirà il riflesso di uno stato di cose esasperato e non frenabile. Ma ancora una volta, per il cinema italiano, si tratterà di un momentaneo accomodamento, di una mistificazione più ipocrita di altre precedenti, di una « fantaristrutturazione » proprio in quanto non è possibile ristrutturare quanto non è mai esistito.

Non voglio fare nomi, non mi interessano i casi singoli. Guardo ai fatti. Quando un giovane contestatore ottiene da un « grosso » produttore i fondi necessari per realizzare un proprio film « rivoluzionario », come lui lo vuole, senza censure di sorta, è chiaro allora che qualcosa non funziona. E' evidente, cioè, che una pervicace forma di inglobamento è già in atto e che anche la rivoluzione sta per divenire (e potrei scrivere che è già divenuta) un prodotto di consumo: come i manifesti del « Che » venduti nei supermarkets assieme ai posters di Linus e di Brando.

La furbizia degli industriali è più forte, allora, della convinzione dei contestatori? Non direi. Risponderei invece che è estremamente labile la forza morale di chi si propone di buttare all'aria il « sistema ».

Mi si dirà che altri autori operano con caparbia volontà, che cercano formule produttive in tutto autonome, che rifiutano vantaggiosi contratti per restare liberi. Lo riconosco, ma i miei dubbi fondati iniziano laddove comincia la loro vera « carriera »: dopo un film di rottura, un secondo abbastanza compromesso e poi — è quasi regola — la routine più sciatta (quando non il cedimento totale: i nomi sono inutili).

Da tutto questo si potrebbe dedurre che non ho fiducia nei « fermenti » di cui si parla nella domanda. No, assolutamente. Una cosa sono i fermenti studenteschi, quelli operai, quelli contadini, quelli delle classi sottosviluppate e da sempre tenute in condizione feudale, ed un'altra — totalmente diversa — sono i fermenti degli intellettuali. E più ancora degli intellettuali del cinema. Del contrario mi convincerò solo il giorno in cui avrò la conferma che i « contestatori » hanno smesso di lavorare (ma sul serio) per il « sistema » che intendono smantellare: parlo — perché non vi sia equivoco — dei film industriali, dei film pubblicitari, degli shorts televisivi, dei caroselli e via dicendo, di tutto quel materiale audiovisvo, insomma, che ha come scopo istituzionale quello di condurre all'integrazione, alla massificazione, all'assopimento.

La risposta — « tengo famiglia » — la conosco. Potrei rispondere che anche « altri » la tengono e rischiano ogni giorno di persona, e non a parole, ma approderei alla demagogia.

Guido Bezzola

In genere ho simpatia per le opposizioni: quella che è chiamata « contestazione » nasce da situazioni di fatto che a parecchi giovani non sembrano più tollerabili e che in molti casi davvero non lo sono. Che poi non tutti la pensino a un modo mi pare

logico, e che in un campo e nell'altro ci sia confusione di idee e gente più o meno capace, è altrettanto logico: dobbiamo badare bene a quelle che sono le grandi linee dei fatti in corso senza perderci nell'esame dei particolari.

La « contestazione del sistema », come sempre, è chiara per la parte negativa, meno chiara per quella costruttiva: se dobbiamo distruggere il sistema dobbiamo sapere anche se sia possibile sostituirlo con qualcosa che funzioni, senza passi indietro. Sotto codesto punto di vista non sono venute grandi indicazioni: personalmente, non credo nei miracoli e la parola « riformismo » non mi fa schifo; d'altra parte, scambiare l'immobilità con il moto è un giochetto che dura da troppo tempo e la soluzione dei problemi con le parole non è più accettabile.

Quanto alle strutture dello spettacolo, mi sembra che esse facciano parte della struttura più vasta della società intera: è difficile scrollare una parte senza scrollare il tutto, e la risposta quindi non può non essere parziale, soprattutto in Italia dove l'ottanta per cento dello « spettacolo » è costituito da un unico ente radiotelevisivo di Stato, in cui la contestazione non entra in nessun modo (o filtra appena appena, cautamente, per via indirettissima).

In ultima analisi, dirò che sono favorevole alla soppressione dei premi nei festival e alla partecipazione più larga degli autori e dei lavoratori al godimento delle opere che essi stessi hanno contribuito a fare. Vedrei volentieri un rinnovamento di fondo anche nelle scuole italiane dello spettacolo, sulla linea di quanto prospettato da più parti. Non penso che, soprattutto nel campo del teatro, si possa fare bene e in fretta, data la situazione esistente: l'Italia è cresciuta rapidamente dal punto di vista produttivo, ma l'espansione culturale non è stata altrettanto rapida. Per questo fatti e vicende della cultura, che altrove hanno immediata risonanza, da noi spesso restano in un circolo troppo ristretto, ed il loro peso è scarso. La contestazione, agendo anche in questo campo, ha mostrato tuttavia che si sono fatti dei progressi, nel senso di una più larga presa di coscienza dei problemi e della loro importanza: non credo ormai che in nessun modo e in nessun caso le cose andranno innanzi come prima.

Alberto Blandi

Ma il movimento giovanile di opposizione al sistema ha veramente coinvolto anche il mondo dello spettacolo? Forse all'estero, in Francia per esempio: Parigi, maggio '68, occupazione dell'Odéon, teatro di guerriglia per le vie del quartiere Mouffetard; e poi, in luglio e agosto, Avignone, le bastonature dei « capelloni », la proibizione di una *pièce* proposta da una troupe di giovanissimi, il divieto al Living di uscire nella strada con *Paradise now,* ecc. (Non il festival di Cannes, direi: l'edizione di quest'anno, pacificamente antidiluviana, ha dimostrato, vedi Malle e compagnia bella, che l'interruzione dell'anno prima non aveva alcun serio significato).

Se invece ci limitiamo all'Italia, è meno dubbio che la contestazione non è stata chiara negli intendimenti e risoluta nell'azione. A parte la vergogna dell'intervento poliziesco e dei commercianti del Lido, i tumulti veneziani avevano tutto l'aspetto di un assalto alla diligenza o di un fatto personale tra un gruppetto e Chiarini (E poi qui si parla di giovani: e al Lido, i giovani erano forse Zavattini e Pasolini?). Probabilmente, la spiegazione è questa: da noi, ma anche all'estero, il movimento studentesco aveva altre gatte da pelare: si trattava addirittura di buttare all'aria le strutture decrepite dell'Università italiana e di rifarle di sana

pianta. Era difficile trovare il tempo per occuparsi anche del teatro, del cinema, della tv.

Eppure qualcosa è stato fatto (alcuni C.U.T. ad esempio, e lo stesso festival universitario di Parma, hanno cercato e cercano nuove vie), se non altro, i movimenti giovanili hanno portato una ventata di aria nuova in molti settori, hanno costretto parecchia gente a fare un esame di coscienza, ad aggiornarsi, a mutare rotta. Chi sa, fra un anno o due, se ne vedranno i risultati.

Francesco Bolzoni

Nicola Chiaromonte sostiene, sulla *Stampa* del 20 febbraio 1969, che il « sistema » non esiste. Parla di « astrazione polemica ». Ma, poiché è un uomo onesto, alla fine anche lui riconosce che certe strutture « opprimono la vita della società e dell'individuo, deformandola e traviandola ». Tanto cinema, come del resto tanta stampa, ha contribuito a cementarle. I movimenti di protesta (il neorealismo, per fare un unico esempio) sono stati in fretta riassorbiti dal « sistema ». I due termini, che rendono contraddittoria la nostra società, continuano ad avere, entrambi, corso legale: la *solidarietà* (un valore predicato ma non praticato) e la *competizione* che, in fondo, rimane l'autentica molla del comportamento borghese; eppure, l'uno nega l'altro. Sul secondo dato, l'industria si è buttata quando ha compreso che la vecchia « morale » (« Consolati, figliolo, è la vita »; « È partito dall'ago ed è arrivato al milione »; « Anche tu, se lavorerai sodo, ti farai largo ») non trovava più credito. Ha lanciato, allora, la « morale giovane ». La musica per gli adolescenti, i giornali per i ragazzi, i vestiti per le sedicenni, i film per i giovani: ricordate? Non stupirebbe se, da questa inconscia base psicologica, derivasse anche il recente slogan, « Il potere ai giovani ». Sui muri di Berkeley, mi dicono, si legge: « I nostri nemici sono quelli che hanno superato la trentina ». Dagli individui, la competizione passerebbe al gruppo, alla generazione, e ancora una volta il « sistema » avrebbe vinto. I Tancredi darebbero gli ordini, magari pieni di fantasia, e gli sfruttati, gli eredi dei muratori e degli artigiani che costruirono la grande muraglia, resterebbero di nuovo esclusi dal gioco sociale.

Sembra un assurdo; eppure, questi universitari si illudono, come i primitivi (si vedano le ricerche etnografiche di Eliade), che il mondo nasca con loro. Scoprono parole e atti e regole, per uso e consumi interni. Vogliono cambiare il mondo, e non riescono neppure a parlare a coloro che, finora, da esso sono stati offesi. (Il rapporto operai-universitari non sussiste, e non solo per colpa dei lavoratori. Bisognerebbe confrontare alcuni discorsi giovanili con quelli dei « vociani » o dei futuristi, fascisti antemarcia si sa. E, al di là di alcune modifiche nel lessico, si troverebbero sconcertanti analogie nel « tono ». Ma da un « bagno di sangue » (anche simbolico), causato dal giusto desiderio di cambiare quanto risulta sbagliato nella società, non nasce mai nulla di duraturo. Thomas Mann insegnava che il futuro si nutre nella consapevolezza del passato, dei suoi errori e dei suoi meriti).

A ben vedere, la scoperta che l'organizzazione sociale è controllata da chi non vuole nulla (o poco) cambiare non appartiene ai « contestatori ». Per accorgersi che, da noi, esistono due pesi e due misure (gli uni per i figli dei borghesi e gli altri per coloro che vengono dalla classe operaia-contadina), bastava, ancora una decina di anni fa, frequentare una scuola umanistica, visitare un ospedale « civile », leggere una sentenza di tribunale, ecc. Ma la paura della fame, che colpì per secoli il mondo rurale, il « mondo offeso » diceva Vittorini, ammansiva allora i possibili

« ribelli del sistema ». La ricerca del posto bruciava gran parte della loro volontà di rivolta. I « papà di Pierino », come li chiamano i ragazzi di Barbiana, concedevano un po' di benessere ai « proletari in ascesa », obbligandoli però a « conservare in sé come fanciulli una buona volontà sempre pronta alla sottomissione » (Giorgio de Santillana, nel *Processo a Galileo*). In cambio di un piatto di lenticchie, li costringevano a disfarsi dell'eredità avuta per nascita, a rinunciare a combattere contro le ingiustizie da essi stessi subite. Non a caso, nel tardo dopoguerra, si parlò di « generazione del silenzio ». Ma, tuttavia, non tutti accettarono il baratto. Se, oggi, si discute di cattolici del dissenso, di « marxisti dopo Praga », di istruzione obbligatoria, di medicina socializzata, di cinema libero, di televisione utile, lo si deve anche a coloro che non dissero sempre sì. È stupido, adesso, confonderli con i « baroni », dei quali i giovani, ormai liberati dalla schiavitù del bisogno, hanno denunciato con fermezza l'inganno, la vecchia « morale ». (Per me, sia chiaro, vale però molto di più la *Lettera a una professoressa* di tanti documenti del movimento studentesco).

Insomma, contro il « sistema », specie in campo cinematografico, non si combatte solamente dall'anno scorso. Diciamolo, senza timori. Si dovrebbe ripensare a certi discorsi tenuti nei circoli, a certi articoli dispersi in giornali minori, a certi risultati ottenuti via via. Certo, i « baroni » (con cattedra o meno) non si fanno battere con facilità. Si sono difesi. Novanta film su cento sono prodotti che « deformano » le menti. Ma, per ridurre il loro spazio, non è sufficiente, come hanno creduto certi cineasti dopo il « boom » della « contestazione » studentesca, fare chiasso davanti al palazzo del cinema di Venezia, dove almeno qualche opera buona la si è sempre vista; partecipare a dibattiti sulla censura per solidarietà con i colleghi che firmano *Brucia ragazzo, brucia, Nerosubianco, La matriarca* e roba simile; attaccare l'amoralità degli hollywoodiani, che a tutto antepongono il profitto, e accettare (« Si deve pur vivere ») di scrivere o di dirigere commediole evasive. Troppo, troppo comodo.

Se la « contestazione » vuole crescere, bisognerà inventare una strategia diversa da quella seguita finora. (La rivolta anarchica, chiassosa, sostenuta da alcuni gruppi universitari, non è stata mai capita dai ceti popolari). Fin qui, ci si è comportati in due modi: sottraendosi al « sistema » (« film del sottosuolo », esperimenti linguistici di diffusione limitata) o vendendogli contenuti e forme pseudorivoluzionarie. In entrambi i casi, si è compiuta una scelta aristocratica. Si è rimasti all'interno di un gioco borghese. Si è preferito la *competizione* alla *solidarietà*; e questa la dobbiamo, prima di tutto, al « mondo offeso », a quei figli dei costruttori della Muraglia ancora (culturalmente) sfruttati. Bisogna impedire che i « baroni » continuino a nutrirli con *Salamandre, Cerbiatte* e *Berretti verdi*.

Si impone una lotta aperta al cinema inutile. Credo all'utilità dei gruppi spontanei: è inutile pensare di trovare alleati, in questa battaglia che si deve combattere, solo nel « proprio » partito o nel « proprio » sindacato. La linea di separazione passa, ormai, tra persone che cercano l'utile e persone che aspirano al bene della comunità. Si dovranno formare dei « commandos » in ogni città, organizzando i giovani dei circoli del cinema. Costituire dei picchetti permanenti davanti a quelle sale che, per duemila lire, offrono una merce che incretinisce il pubblico. Provocare gli spettatori. Costringerli a vedere i film che meritano d'essere sostenuti. Le stesse manifestazioni dovranno svolgersi di fronte alle case di produzione, di distribuzione, di doppiaggio usando, per le scritte dei cartelli, il linguaggio semplice e schietto dei ragazzi di Barbiana. La gente, che è assetata di verità, capirà. Si propone, per dirla in breve, una *lotta non violenta* al cinema dei padroni.

Senza dubbio, l'esperimento non sarà indolore. Bisognerà rinunciare a tante care abitudini. Non si potrà più fare il « servo » nell'ufficio del produttore e il rivoluzionario in piazza. Firmare un manifesto non costa niente. Condurre una

lotta a oltranza in pubblico, e non parteciparvi una volta soltanto a sgravio di coscienza, è rischioso. Quelli dell'Apollon hanno, però, resistito per mesi con pacchi dono. I contestatori del cinema possono contare sui milioni-prestito di Fellini, Visconti, De Sica e via dicendo. Se i maestri si tireranno indietro, si troveranno arance marce anche per loro. Tutto questo, si dirà, è utopistico e ingenuo. Forse. Ma Gandhi, che sapeva ciò che voleva, ha distrutto un impero cominciando con il convincere gli indiani a non pagare la tassa sul sale. I cineasti italiani, se davvero intendono mutare il cinema, non riusciranno a fiaccare una dozzina di «baroni»? Facciamo fallire cinque o sei «colossi», e la musica cambierà. Le operazioni di disturbo (convegni, lettere, petizioni, occupazioni di istituti alluvionati, ecc.) servono a poco. Delle «chiacchiere», il «sistema» non ha paura.

Luigi Chiarini

Mi preoccupa il rischio che, da una parte, la Mostra di Venezia si trasformi in un caravanserraglio come vorrebbero i produttori, dall'altra che diventi un cineclub.

Consiglierei il nuovo direttore di essere se stesso, di essere onesto, di dare giudizi e di trarne. Potrei consigliargli di adattarsi a convivere, ma io credo che il direttore di una Mostra deve essere un uomo che non ha paura di creare scandali. Le mostre d'arte, tutte le mostre, o sono uno scandalo o non servono a niente. È inutile, per esempio, andare a una mostra per sentire della musica che potremmo benissimo ascoltare a casa nostra: oggi abbiamo la filodiffusione, la stereofonia, la radio, manca solo che si metta a darci musica il rubinetto di cucina. È interessante, invece, una mostra che ci dica cose nuove, ci indirizzi per una certa strada. E questo presuppone che il direttore sia una personalità.

L'equivoco della Mostra di Venezia è quello di essere nata al Lido e di avere, fra il palazzo del cinema e l'Excelsior, un sottopassaggio. Questo equivoco deve finire. Secondo me, la Mostra dovrebbe avere un carattere non turistico, almeno non direttamente. Non sono i film che attirano a Venezia i forestieri, sono le meraviglie della città lagunare. La gente va a Firenze per vedere i pittori del Rinascimento, va a Urbino per vedere il palazzo ducale. La gente resta colpita da Venezia, ma non credo che si rimanga molto colpiti se si passa dalla spiaggia, in bikini, a vedere il film di Kluge. Se la Mostra verrà trasferita sul Canal Grande sarà un'altra cosa. I film non si fanno senza soldi, ci vuole sempre chi mette a disposizione i mezzi. Ma la manifestazione dovrebbe occuparsi solo del fine artistico. Ecco perché io sostengo che la Mostra diventerrebbe ancora più famosa per la sua nuova cornice e sarebbe forse sottratta agli scopi commerciali. Quindi non può tornare alle sue origini balneari e alberghiere.

(Luigi Chiarini, essendo impossibilitato a rispondere in dettaglio alla nostra domanda, ha gentilmente aderito a che riportassimo questi brani di sua una intervista pubblicata in Panorama *del 27 marzo 1969. n.*N.I.).

Tullio Cicciarelli

In una dichiarazione alla stampa europea il regista Fritz Lang ha detto tra l'altro: «Io sono dalla parte dei giovani, io condivido le loro proteste, il loro linguaggio ed

accetto i loro film ». Simili dichiarazioni a volte lasciano il tempo che trovano, nel caso di Lang ci pare invece di rintracciare una linea di giudizio, che è poi una scelta. In altri termini, l'anziano e glorioso regista non si rifugia dietro la torre della negazione assoluta (quella torre che frequentemente nasconde l'incapacità di uscire dalla pigrizia degli schemi) ma guarda dentro il fenomeno del nuovo linguaggio cinematografico con gli occhi non solo della curiosità epidermica ma con l'esigenza di collocare quel fenomeno in uno spazio d'impegno estremamente valido e stimolante. Come in letteratura — rimanendo nell'area italiana — il frammentismo costruttivo di un Camillo Sbarbaro ha fatto di colpo il funerale al codice della retorica ufficiale, così i contenuti rivoluzionari della fine degli anni cinquanta insiti nelle prime testimonianze di rottura di Osborne e di Richardson hanno di colpo iniziato la liquidazione di un cinema legato esclusivamente o al gusto dell'elzeviro impotente anche se « bello » o alla patologia morbosa del racconto romantico tranquillamente tradizionale. D'altro canto sarebbe grave errore credere che l'esperienza degli « arrabbiati » sia soltanto un invito perentorio a seguire una moda, anzi si tratta dell'antimoda portata sul piano di una ricerca palesemente politica, con scelte ben precise, con l'arma appuntita della denuncia. La denuncia sociale — questo è il punto chiave — vissuta e sofferta dai giovani i quali hanno esposto a tutti i rischi la loro stessa età per scuotere e processare le generazioni degli anziani. Dalla posizione britannica è facile scendere a quella di un Godard ed è facile anche capire il perché l'esperienza godardiana, resa a volte esasperante dal cosiddetto enciclopedismo in pillole, rappresenti nella sua globalità l'indice evolutivo di una situazione che il cinema giovane ha in pugno e che naturalmente non vuole perdere o passare ad altri. A me interessa di più « leggere » un film di Godard che dissacri a botte di battute i grandi miti mondiali (dalla famiglia all'alleanza atlantica, dal muro di Berlino all'agosto praghese) che un film tutto ideologico dove la propaganda va di pari passo con la strategia opportunistica. E questa preferenza non è una scommessa, una ipotesi di un capriccio ma è il riconoscimento che le idee espresse dai giovani (non ci mummifichiamo per carità sull'anagrafe del farmacista) camminano, realizzano prodotti di pensiero che nel loro linguaggio autenticamente attuale riprendono da zero uno dei compiti più alti ed urgenti: costruire l'uomo nuovo nella società nuova.

Ermanno Comuzio

Come molte delle strutture tradizionali del mondo contemporaneo, anche le strutture dello spettacolo hanno un estremo bisogno di essere migliorate o sostituite. Molte, infatti, sono le cose che non vanno in questo settore, ed è un fenomeno assolutamente positivo riconoscerlo chiaramente, portando i motivi del dissenso alla luce del sole. Non lasciare le cose come stanno, se si sentono sbagliate, per malintesi ossequi all'autoritarismo, all'« ordine », alla retorica dei politici, è democrazia.

Le giovani generazioni sembrano le più lanciate in questo processo di riconoscimento degli errori e le più autorizzate a farlo, in questa nostra civiltà che risuona continuamente dei diritti della giovinezza, delle loro ansie per un mondo migliore, della loro rivolta a quanto hanno fatto i padri, colpevoli di appartenere alla generazione dell'atomica.

Ma quale appare l'opera dei giovani in questo processo contestativo nei confronti delle strutture inefficienti dello spettacolo? I due aspetti più vistosi del dissenso sono state fino ad ora le azioni di disturbo portate avanti in seno alle

due maggiori manifestazioni cinematografiche del 1968, che se non sono riuscite ad impedire lo svolgimento del festival di Venezia, com'era successo per quello di Cannes, nondimeno ne hanno seriamente compromesso l'esistenza. Qualcuno, fra i contestatori, afferma che l'urto frontale con i responsabili di Venezia ha segnato l'atto di decesso della manifestazione lagunare.

Il nodo esistente attorno alla Mostra è tipico. Si vuole una manifestazione portata avanti — e rivolta ai — più direttamente interessati ad un'operazione culturale, come indubbiamente deve essere intesa Venezia; si vuole una conduzione a democrazia diretta, cioè una Mostra gestita dai cineasti e dalle associazioni culturali, sottratta alla sfera d'influenza delle organizzazioni alberghiere, turistiche e burocratiche, ai « meccanismi mercantili e pubblicitari della società capitalistica », per dirla con uno slogan. Si vuole una « Mostra libera per un cinema libero in una società libera ». Ma tutto ciò è astratto; politicamente, è massimalismo. Sabotare o affossare la Mostra per tendere a questi risultati denuncia la provvisorietà e la mancanza di preparazione dei « contestatori » che vogliono subito, ora, tutto in una volta, buttar via intera una struttura che è come una macchina complessa perché funzionante da anni inserita in un certo contesto produttivo e in vista di determinati risultati. Se la macchina è soggetta al fenomeno dell'obsolescenza, prima di sostituirla si creano i presupposti per la trasformazione del prodotto e per la continuazione dell'attività, tenendo conto del sistema di cui fa parte. E poiché Venezia fa parte di una struttura più ampia, la Biennale, che a sua volta è parte dell'organizzazione della cultura nel nostro paese, ci sembra estremamente non realistico violentare uno dei rami senza prima modificare radici e linfa.

E così si deve « risalire alle origini » quando si vuole sanare la situazione degli organismi di stato come il Luce o il Centro Sperimentale, quella delle sovvenzioni, dell'organizzazione degli istituti culturali, dei rapporti fra Stato, Enti ed associazioni di categoria, quella della censura ecc., e soprattutto quando si vuole rovesciare addirittura una mentalità di base, quella che presiede al fenomeno cinema come attività spettacolare-speculativa, soggetta alle leggi economiche, che si vuol far diventare un servizio pubblico, come le biblioteche o gli ambulatori.

Ha ragione lo « slogan », quando — in un linguaggio apodittico, secondo lo stile di una determinata corrente politica, vuole il « cinema libero in una società libera ». Occorre lavorare, appunto, sulla società: che questo si possa fare con metodo, con la pazienza di un lavoro di anni, o che si debba fare attraverso la rivoluzione, non so davvero.

Mi sembra intanto che queste forze giovani che hanno portato violentemente a galla i residui inaccettabili di strutture indubbiamente non al passo con i tempi, non abbiano la lucidità, la preparazione, il vigore necessari per modificare lo stato di fatto e spesso, purtroppo, neppure la buona fede necessaria. Esse fanno sentire indubbiamente il loro peso, ma mi sembra che nella maggioranza i risultati siano compromessi proprio dal tipo di impatto che esse prediligono. Molto rumore, questo sì, ma nei momenti decisivi, quelli in cui si tirano i fili dei discorsi iniziati, in cui i governi e i responsabili prendono delle decisioni, queste forze sono stranamente assenti. Ciò potrebbe autorizzare la facile critica, in sé piuttosto grossolana, che la contestazione può offrire soltanto la violenta distruzione delle strutture esistenti senza proporre soluzioni costruttive da sostituire a quelle demolite.

Ci sembra piuttosto che questa presenza giovanile sia di tipo romantico, ossia valida per quel tanto di sintomatico che è in essa, di processo di sensibilizzazione, di trauma, se vogliamo; può darsi che i frutti si vedano nel futuro. Per ora i risultati sono confusi, più velleitari che concreti.

A noi pare che la battaglia si possa condurre — giovani o vecchi che siano — all'interno delle strutture democratiche (restituendole alla loro democraticità effettiva) senza pretendere la luna, senza esasperare gli animi, senza creare divisioni fra

coloro che in fondo vogliono le stesse cose. Facendo, insomma, della politica realistica. Poiché il dilemma per me è questo: o sovvertire violentemente l'ordine delle cose (di tutte le cose, e non soltanto quelle dello spettacolo) e allora è tutto l'ordinamento della società che va cambiato radicalmente; o perseguire all'interno del sistema, così com'è strutturato, un programma di riforme.

Non si può, mi sembra, fare una rivoluzione a compartimenti stagni, che riguarda un solo settore, cambiare cioè le strutture dello spettacolo lasciando stare quelle della società cui appartengono. Il discorso si allarga talmente che non si può contenere nelle proposizioni da cui è partito, diventa globale e straordinariamente complesso.

Claudio G. Fava

La domanda è così vasta, complessa e difficile, che non so se sono in grado di dare una risposta, anche parziale, né da quale capo pigliarla. Mi pare che vi si intreccino diverse occasioni e fattispecie diverse. Una cosa, in fondo, è il movimento di contestazione strettamente « universitario » (si veda il caso di Berkeley e di tutte le « ripetizioni » e stereotipie che se ne sono avute nel mondo, aspetti di una lotta propriamente scolastica, o dal mondo scolastico intesa poi ad estendersi alla società nel suo complesso) ed un'altra, mi pare, quello del Festival di Cannes; interrotto a seguito di uno stato pre-rivoluzionario che aveva investito tutta la Francia e che, nato da nuclei propriamente universitari, aveva purtuttavia assunto un aspetto « globale » autonomo, eccetera.

Limitando, comunque, il senso della domanda a quel poco che posso saperne, mi pare si possa dire questo: 1) esiste, da un lato, un riflesso propriamente cinematografico della contestazione (giovanile o meno, universitaria o meno) che si esplica in una attività di autori, a carattere prevalentemente documentario, intesa a catturare le occasioni più caratteristiche di quella stessa contestazione, ed a filmarle. Con il proposito generico di conservarne una documentazione ma, ancor più, di costituire un'arma di battaglia per il presente ed il futuro. 2) Esiste, d'altro canto, una lotta « contro » quelle che si chiamano le strutture, ma che mi pare, per ora, siano state esclusivamente, o quasi, identificate nei Festival Cinematografici; che sono se mai il punto d'arrivo, e assai parziale e limitato, d'una parte della produzione, e spesso di quella meno esplicitamente integrata o condizionata. Si veda il caso della « autocontestazione » della Mostra di Pesaro e della contestazione della Mostra di Venezia, sempre nel 1968. Se mai il discorso contestativo andrebbe indirizzato, a volerlo, nei confronti dei criteri generali di produzione, distribuzione, esercizio, eccetera. 3) Esiste, infine, il caso di autori che fanno del cinema non « strettamente » documentario (sempre che la distinzione possa essere presa per valida) in cui palesemente i temi della contestazione sono echeggiati, riflessi o esplicitamente analizzati o adottati. Anche qui il problema si scinde in rivoli infiniti: ci sono dei film di Godard (*La cinese*, *Maschio e femmina*, per citare due titoli rituali; e mi limito appunto a citare Godard, che é ormai un riflesso liturgico diventato al giorno d'oggi luogo comune, proprio per restringere il discorso) in cui i succhi « sociologici » non si sarebbero articolati in un certo modo se il vento della contestazione non fosse spirato nel mondo in un certo modo; eppure chi può dire esattamente come si collochi Godard in un panorama in cui i moti di Berkeley (per rifarmi all'ipotesi richiamata nella domanda) lo trovarono alle prese, mese più mese meno, con l'entomologia sensualistica de *La femme mariée*

eccetera; e con un passato recente in cui certi suoi film ed altri della « Nouvelle Vague » venivano capricciosamente accusati di essere escapisti, gollisti e chè so io.

Per concludere: in Italia non mi pare per ora che i « fermenti » di cui si fa cenno nella domanda, siano stati, sul piano della creazione, produttivi. Il problema del cinema come film fatti, o da fare, è un problema pur sempre di autori; per quel che ho visto io (non conosco ancora opere recenti, quali, ad esempio *Il gatto selvaggio*) non mi pare vi sia stato nulla, o quasi, che abbia rispecchiato in modo artisticamente modulato e percepibile, quel coacervo vario, insofferente, spesso contraddittorio di motivi che si richiamano genericamente alla contestazione (non mi sembrano, ad esempio, producenti in questo senso, ed in altri, i due film di Samperi e su un altro piano un caso come quello di *Partner* di Bertolucci). Per quel che riguarda la situazione delle « strutture tradizionali », sono stati affrontati, del resto in modo tumultuoso e non chiaro, i problemi dei Festival, ma non si sono avuti riflessi, propriamente « contestativi », che non fossero già impliciti in esperienze precedenti come ho già ricordato, su quelli della distribuzione. Che è il nodo essenziale perché il cinema (quindi anche un certo cinema) arrivi « con sicurezza » ad un certo pubblico. E perciò per condurre un discorso che possa avere ambizioni (giustificate o meno, non so) di trovare bastevoli interlocutori.

Credo d'aver già superato i limiti di spazio previsti, e mi fermo qui senza esser neppur sicuro di aver rettamente risposto, sia pur in parte.

Franco Ferrarotti

La protesta giovanile è l'unica effettiva novità politica degli ultimi dieci anni. Si tratta di una novità politica in senso pieno, ossia tale da chiamare in causa non solo le forme tradizionali dell'attività politica specifica, ma la struttura degli interessi economici che stanno dietro ad esse e gli orientamenti delle attività culturali e ideologiche che tendono a giustificarle, legittimandone l'indefinita perpetuazione. Con riguardo allo spettacolo tradizionale la protesta giovanile è un segnale d'allarme sintomatico. Lo spettacolo come fenomeno sociale riflette necessariamente le strozzature di una società di pochi e per pochi. Non si tratta evidentemente di intentare processi moralistici o di dare la caccia a presunti colpevoli. Il rinnovamento dello spettacolo è legato al rinnovamento delle forme e delle strutture della convivenza umana.

Giovanni Grazzini

Mi scuso di non aver modo di dare una risposta circostanziata a una domanda che comporta un giudizio non soltanto sul movimento giovanile di opposizione ma anche e soprattutto sul sistema capital-socialista contro il quale certi gruppi di giovani, per le ragioni più diverse, si sono sollevati. La molla che a mio avviso ha fatto scattare i vari meccanismi di protesta è soprattutto d'ordine fisiologico, ed è la stessa che in altri tempi spingeva tanti giovanotti a correre al fronte come volontari: nella fortunata impossibilità di una terza guerra mondiale, e nel momento in cui il germe (il lievito?) dell'individualismo portava a maturazione la crisi del principio d'autorità,

i ventenni hanno in molti casi dato una veste ideologica e politica a una rivolta che nasce prima dal bisogno di esprimere una vocazione alla violenza del resto puntualmente nutrita dal sistema in Occidente e in Oriente, e poi dalla necessità storica di organizzare il consorzio degli uomini su basi più libere e democratiche.

Di fronte a un piccolo numero di giovani spinti da ragioni ideali, spesso alle soglie dell'utopia, è probabile infatti che la maggioranza voglia semplicemente anticipare la presa di possesso del potere da parte delle nuove generazioni. Se ne ha conferma nel settore dello spettacolo, dove autori e operatori culturali particolarmente duri nei confronti del sistema rifiutano soluzioni di transizione, e cercano di convincerci che un salutare rinnovamento delle strutture si avrà soltanto quando essi si saranno impadroniti dei posti-chiave. Se il ricambio avvenisse, in Occidente, sotto forma violenta, la natura autoritaria che i giovani estremisti hanno succhiato dai sistemi autoritari genererebbe una sorta di civiltà dello spettacolo di tipo pedagogico-repressivo del tutto simile a quella contro la quale combattono i giovani autori dell'Est.

Ovviamente bisogna lottare per una serie di riforme urgenti e necessarie, ma sostituendo la ragione al fanatismo e allo snobismo. Lo spartiacque che divide i teorici della tabula rasa dai riformisti è ancora una volta rappresentato dalla volontà di agire secondo schemi razionali e civili. Come i fatti di maggio in Francia hanno rafforzato De Gaulle, così un'azione intimidatoria del cinema d'avanguardia, sperimentale, ecc., il più delle volte espressione di ingegni velleitari e confusionari, rischierebbe di rafforzare proprio quelle strutture tradizionali che tutti vogliamo correggere. Per evitarlo bisogna acquistare il senso della realtà e armonizzare la spesso sacrosanta polemica dei giovani con l'insofferenza di quanti, fra gli uomini anziani e di mezza età, avvertono che nessuna innovazione ha probabilità di fruttificare se dietro il paravento della libertà nasconde la demagogia e il dilettantismo; se, come è stato ben detto, tutto il succo della rivolta studentesca consistesse nell'aggiornare il contenuto della goliardia.

Nedo Ivaldi

Per quanto mi riguarda debbo dire che un certo tipo di educazione, per quanto contestata, uno se la porta dentro, con tutte le sue contraddizioni, ma anche con quell'esaltante spirito che fa guardare le cose del mondo con consapevole umiltà e sofferto distacco, e fa porre l'accento sullo spirito di sacrificio personale piuttosto che su certe forme di edonismo epidermico e velleitario.

Contestare. Va bene, allora ciascuno si sacrifichi per quanto gli è possibile, nel suo piccolo o nel suo grande, per portare il proprio sassolino all'edificazione di una società più giusta e più libera. Più ci penso e più sono portato a considerare quel grido « Giustizia e libertà » — che fu di tutti i partigiani, anche se assunto a simbolo, appunto, delle formazioni « G.L. » d'ispirazione laica e democratica — come il grido che ci è rimasto nella strozza, ventiquattro anni dopo la Liberazione. Lo so, sto prendendo le cose troppo alla larga, ma se le fondamenta non sono sane, tutta la costruzione ne soffre. Anche quella, tanto fasulla — e solo per una piccola parte, purtroppo, tremendamente seria — che è il cinema: falansterio di molteplici interessi tra cui quello esclusivamente culturale esce sempre umiliato ed offeso. Che dire? Da un lato abbiamo una costruzione economico-industriale che intende non solo sopravvivere — tante bocche mangiano di quel pane, solo alcune per trarne soprattutto il superfluo — ma progredire, e che fonda le sue fortune su un sistema produttivo e distributivo basato sullo sfruttamento del « tempo libero » del pubblico, ove la legge del massimo

profitto regna sovrana. Dall'altro abbiamo un sistema statale fortemente centralizzato ideologicamente che tutto controlla e giudica, e che dopo la felice stagione post-rivoluzionaria, non ci ha dato che « opere del regime », soffocando, e non solo metaforicamente, ogni naturale desiderio di libertà espressiva (e non solo ne soffrirono, e ne soffrono, autori giovani, ma anche grandi registi come Ejzenštejn). Quindi non si venga a proporre nessun modello di destra o di sinistra, bensì ci si rimbocchi tutti le maniche per fare del mondo dello spettacolo una cosa seria. E i festival servano soprattutto per favorire la diffusione di certe opere di qualità che in altro modo non avrebbero circolazione, e quindi, da semplici « mostre » che una volta chiuse hanno esaurito il loro compito, si trasformino in centri permanenti di studio e di diffusione culturale, e che siano dotati dei mezzi per farlo. Solo così vedo un avvenire per queste ormai decrepite rassegne, massime per Venezia, a noi più cara per tanti motivi (nonostante quello squallido « lager » che è il Lido...) e che con un'intelligente direzione può diventare il centro promotore di un generale rinnovamento.

Tullio Kezich

Confesso che la domanda mi suona un po' retorica perché sarà difficile trovare qualcuno che si dichiari a favore del sistema. Tutti quelli che conosco o di cui sento parlare (tranne forse de Gaulle, il Caudillo e i colonnelli greci) hanno avidamente recepito i fermenti di Berkeley; ed è da un pezzo, anzi, che tutti fermentiamo più o meno in sincrono con i movimenti giovanili nella speranza di palingenesi rapide e totali. Mio figlio (12 anni) e i suoi amici hanno festeggiato il 25 dicembre esponendo un cartello: « Buon Natale, borghesi: sarà l'ultimo! ». Mi sono associato all'augurio, lo ammetto, senza crederci fino in fondo. Per fortuna Marcuse ci autorizza a credere possibile l'utopia, l'immaginazione va al potere e forse tra non molto vivremo nel migliore dei mondi possibili.

Nell'attesa la situazione appare piuttosto confusa soprattutto in un campo che abbiamo sott'occhio, quello dello spettacolo, dove in meno di un anno la contestazione ha scombinato Pesaro, inferto un duro colpo alla Venezia chiariniana e buttato all'aria il Festival dei Popoli a Firenze. Se nutro qualche residuo sentimento conservatore è nei confronti degli istituti e delle manifestazioni che si oppongono all'alluvione della bestialità trionfante. Mi pareva di aver individuato proprio fra Pesaro, Venezia e Firenze una sorta di « triangolo culturale » del cinema italiano; e mi pareva che su tale rilievo dovessero trovarsi d'accordo tutti coloro che idealmente siedono nel « campus » di Berkeley. Si vede che sbagliavo e che da ora in poi bisognerà guardare al triangolo Taormina, Sorrento, Bergamo.

Giovanni Leto

Credo che si possa dare un giudizio complessivamente positivo sui movimenti contestativi che hanno avuto il merito, pure attraverso errori anche gravi, di richiamare drammaticamente la attenzione di tutti sulle gravi contraddizioni del « sistema ». Più cauti invece bisogna essere, a nostro avviso, nel giudicare quanto è accaduto, di riflesso, nel mondo dello spettacolo.

Non solo perché talvolta certi atteggiamenti sono apparsi più dettati dal desiderio di stare comunque « al passo » che da un reale e sofferto convincimento, ma anche perché la « contestazione » si è limitata agli aspetti — festival, giurie, premi ecc. — meno importanti e incidenti del complesso mondo cinematografico. Se c'è infatti una contestazione da fare nel cinema è quella contro le strutture industriali condizionate dal capitale straniero e la politica del profitto che sacrifica al successo — qualsiasi tipo di successo — ogni impegno culturale. Ma non mi sembra che gli autori che hanno contestato Cannes o Venezia si siano poi rifiutati di girare un certo tipo di film (western, pornografici ecc.) che hanno distrutto il cinema italiano come forza morale e civile. Ci auguriamo che ciò avvenga, perché su basi completamente nuove sarà possibile riprendere il discorso che è stato abbandonato dopo la fine del neorealismo e che costituisce l'unica possibilità di sbocco per una cinematografia libera e cosciente.

Lino Miccichè

Cominciamo col dire che in principio era il potere. Economico, industriale, politico: sovrastruttura della struttura, il potere era divenuto, senza più alcun punto di fuga, la reale struttura della sovrastruttura. Nel paese, certo, in generale. Nell'università, in particolare. E nel cinema. Anche nel cinema. Le « istituzioni culturali cinematografiche » dove il potere verificava e si verificava soprattutto erano, appunto, i festival. Il gioco avveniva in duplice direzione attorno agli interessi mercantili dell'industria cinematografica che vedeva nei festival una feconda piattaforma di lancio per i propri tentativi di trasformarsi in industria culturale o più semplicemente per i propri prodotti pseudoculturali; e attorno agli interessi delle forze politiche (partiti, gruppi, sottogruppi e « groupuscules ») che vedevano nei festival, soprattutto nei grandi festival, altrettanti centri di potere per i propri uomini e per le proprie politiche. Vi erano festival dove ambedue questi elementi entravano apertamente in gioco; vi erano festival dove entrava in gioco uno solo di questi elementi. Nessun festival praticante, si sottraeva interamente ad ambedue queste forme di strumentalizzazione.

Dunque in principio era il potere. Dopo venne la contestazione. Spazzò via Cannes sia pure nell'ambito di un discorso più generale, di una contestazione più ampia che sembrava dovesse trasformarsi in rivoluzione. Incrinò paurosamente Pesaro che pure era obbiettivamente il meno vincolato (ma certo non esente) da almeno una delle due logiche di potere. Addensò minacciosa e violenta su Venezia, dove l'attenuante di una politica antindustriale (ma fino a un certo punto) era però cancellata dall'aggravante di una gestione personale.

Che voleva la contestazione? Difficile rispondere senza eludere qualche aspetto di fronte ad un fenomeno che non ha avuto un solo aspetto. Ma sbaglia chi crede che la contestazione volesse nuovi contenuti, o soltanto nuovi contenuti, dalle vecchie gestioni del potere festivaliero. Le rivendicazioni « contenutistiche » costituirono le motivazioni della contestazione, il biglietto di presentazione, il programma. La contestazione riguardava soprattutto il potere nei festival. Essa, cioè, contestando i poteri esistenti, chiedeva molto semplicemente poteri diversi. Essa chiedeva potere.

S'intende che la richiesta di un altro potere, il « Power Now » della contestazione, non era riducibile come taluno strumentalmente provò a ridurla alla sostituzione di un meccanismo di gestione (poniamo personale) con un altro meccanismo di gestione (poniamo assembleare). La richiesta di potere nasceva dalla volontà di realiz-

zare nuove gestioni, con nuovi fini, secondo antiche e rinnovate necessità, nella comprovata sfiducia che i poteri esistenti sapessero o volessero proporsi i nuovi fini. Come il socialismo è la sola condizione di gestione della società che può fare nascere un nuovo umanesimo e dunque ogni vera richiesta di un nuovo umanesimo si riduce (senza riduzione) ad una richiesta di socialismo, così ogni contestazione dei festival si ridusse a negarli in quanto realtà esistenti (nata dagli assetti del potere esistente) affermando se stessa in quanto nuova possibilità di gestione.

Non vi era possibilità di compromesso con la contestazione. Se vi fosse stata essa non sarebbe più stata contestazione, ma proposta di riforma, ragionevole modifica, accettabile innovazione. Non a caso la polizia (e chi la comanda), che è un po' il sesto senso del sistema, rispose come rispose: a Pesaro, in disaccordo con la Mostra, con le bombe lacrimogene; a Venezia, in accordo con la Mostra, con lo schieramento di forze e qualche manganellata. Tutto regolare.

Ma c'è chi non ha capito. C'è chi crede che la contestazione sia stata soltanto la forma erroneamente radicale e irrazionalmente violenta di chiedere cose in fondo ragionevoli. Come: abolire premi, formare comitati, nominare CLN selezionatori, eliminare lo smoking, cancellare il rinfresco in prefettura, proiettare dieci film ai metalmeccanici, selezionare duemila metri in più di chiara impostazione « democratica » ecc. ecc. Lo abbiamo detto: non ha capito. Sarebbe come se, di fronte a chi chiede socialismo e, nella sua battaglia, critica la corruzione della burocrazia capitalistica, qualcuno credesse, eliminata la corruzione, di avere realizzato il socialismo, o quanto meno, di avere messo a tacere la richiesta di socialismo. Invece no: anche se il capitalismo disponesse della più incorruttibile burocrazia, sarebbe sempre capitalismo e non socialismo. E così: anche senza premi e senza smoking un festival dove non è stata mutata l'origine del potere e la sua gestione è sempre un festival come prima. Dove il potere politico nomina magari un commissario, un commissario nomina magari un direttore, un direttore nomina magari cinque selezionatori prudentemente scelti a mo' di CLN; e i selezionatori non nominano più nessuno soltanto perché non c'è più nessuno da nominare. Tutti i nominati, però, si stupiscono se, una volta chiuso il giro delle nomine e rivoltisi alla base perché collabori, la base risponde che no, con tanti nominati, almeno lei non vuole essere nominata.

Apriti cielo! Le vestali democratiche si lacerano le vesti. Ma allora, dicono, questi contestatori vogliono proprio distruggere tutto. Ed ecco che le coscienze adamantine cominciano a sfogliare i verbali delle polizie dell'anima e a fare rilevare: che Tizio contesta, ma nel '58 ha vinto un premio al festival di Roccaraso; che Caio contesta, ma lo scorso anno era ospite con la moglie a Castiglione in Pepoli; che Sempronio contesta, ma ha appena firmato la cosceneggiatura di *Doppio sexy bis*; che Mevio contesta ma sua moglie ha fatto per due mesi la script-girl della Pescecani Cinematografici Associati. Non si capisce bene, in verità. A sentire le vestali pare che la contestazione debba essere respinta perché i contestatori non hanno indossato il vestito della domenica, oppure perché non si sono comunicati a Pasqua, oppure perché vivono in peccato mortale. Insomma non si respinge tanto la contestazione, che anzi se fosse portata avanti da dei puri di spirito sarebbe cosa positiva ed eziandio meravigliosa. Si respinge i contestatori.

Ma allora, viene fatto di chiedersi, perché, una volta respinta la contestazione dei contestatori, in quanto cosa pura portata avanti da degli impuri, non si passa all'autocontestazione per cui i contestati, respinti i contestatori, non realizzano la contestazione da soli? Perché, in realtà, il potere — lo stesso potere di sempre, né un centimetro in più né un centimetro in meno — a tutto è disposto fuorché a rinunciare il potere. Ti abolisce pure il paradiso, se è necessario; ma se stesso mai. Ti fa un comitato in cui vengono rappresentati financo i gruppi anarchici di Carrara se è necessario; ma te lo nomina lui. Ti fa una tavola rotoda perfino sulla storia del cinema rivoluzionario islandese se è necessario; ma ti designa lui il curatore, il moderatore

ed il segretario. Il resto, bisogna ammetterlo, te lo lascia autogestire: puoi stabilire se usare carta rosa o gialla, quaderni d'appunti a righe o a quadretti e perfino se ti va di fare la seconda seduta alle 15 anziché alle 15,30. Siamo a due passi dalla rivoluzione, è chiaro.

La contestazione ha commesso certo molti errori. Ma non commette errori solo chi si rintana nella contemplazione. Gli errori non eliminano comunque la sostanziale ragione di fondo della contestazione: la volontà di mutare gli assetti del potere, le fonti del potere, le ragioni del potere nei festival. Anche i contestatori, personalmente, hanno commesso e commettono molti errori. Ma di questo non me ne importa un fico. Se i diavoli vogliono cambiare il mondo, ben vengano. Per quanto ne so, gli angeli hanno costruito e gestiscono un mondo che fa schifo.

Mario Monicelli

Gentilissimo Ivaldi,

come vede non so scrivere a macchina e mi dispiace dovere costringerla a sforzarsi per decifrare queste righe, ma d'altra parte una delle mie tante convinzioni è che oggi siamo ormai passati dall'era gutemberghiana a quella post-gutemberghiana dove ci si esprimerà esclusivamente per immagini e dove la scrittura e la lettura saranno sempre meno necessarie alla comunicazione e alla conoscenza. Però la nuova era è soltanto agli inizi, quindi sono costretto a servirmi ancora di questo mezzo antiquato. Mi scusi.

La ringrazio anzitutto per avermi invitato a rispondere alla domanda che la sua pubblicazione pone. Ciò mi dà la possibilità di ribadire un'altra delle mie convinzioni sul futuro del cinema e della televisione. Ritengo che lo spettacolo cinematografico, così com'è strutturato, abbia fatto il suo tempo. Esso è stato un utilissimo strumento di passaggio da un'era all'altra, ma oggi è entrato in crisi. Infatti sono in crisi la sua struttura interna ed esterna, dove per interna intendo il tipo di racconto tradizionale, chiuso, i suoi passaggi psicologici, il concetto di prima e dopo, i contrasti, i colpi di scena e chi ne ha più ne metta e quindi anche i modi tecnici della narrazione cinematografica. Mentre per struttura esterna intendo il meccanismo che parte dalla formazione del capitale, la creazione del prodotto, il suo sfruttamento attraverso la distribuzione fino all'esercizio che, per assistere alla proiezione di un film, costringe una massa cupa e amorfa di individui a radunarsi in silenzio e al buio in luoghi appositi con un rituale complesso e anche un po' sinistro. Tutto ciò risente di un'impostazione ideologica e strutturale antiquata, sette-ottocentesca.

La televisione, al contrario, mi appare oggi proprio come lo strumento più agile e più avanzato a disposizione di chi abbia voglia di esprimersi per immagini e beninteso abbia qualcosa da dire. Essa ha rotto tutti gli schemi tradizionali cominciando dal racconto, i tempi e gli spazi del quale assumono significati diversi a seconda della loro collocazione; le sue immagini e quindi il suo discorso può abbracciare tutti i temi possibili dal saggio all'intervista, alla cronaca, alla rievocazione, al documento, al dibattito e nel peggiore dei casi perfino al cinema; essa avvicina il suo pubblico, anzi lo va a cercare, dovunque e in qualunque momento e noi vediamo con stupore che questo pubblico, lungi dall'essere rozzo e infantile come vogliono farci credere, è di gran lunga più agile e avanzato del pubblico cinematografico, più pronto agli imprevisti e alle novità grammaticali e sintattiche di un racconto per immagini, più acuto ad afferrare i contenuti, più disponibile alle sperimentazioni narrative. Fra l'altro io penso che oggi il migliore test per provare la validità di un film sia quello

di proiettarlo sullo schermo televisivo: molti capolavori o supposti tali rivelerebbero la loro inconsistenza e molti film ritenuti mediocri rivelerebbero le loro nascoste qualità. E' questa del resto un'esperienza che tutti abbiamo fatto.

Da ciò nasce, e vengo al tema specifico della sua domanda, che tutti questi fermenti e proteste e sperimentazioni giovanili sono proprio il segno che il cinema, nella sua attuale struttura, è uno dei più importanti supporti del sistema e che quindi esso va modificato, ristrutturato, « risistemato », ma che al tempo stesso la battaglia dei giovani è una battaglia inutile perché il cinema è già morto, ucciso dalla televisione, e non lo sa. E il guaio è che non lo sanno nemmeno coloro che si battono per migliorarlo dandogli così l'illusione di essere ancora vivo, mentre la battaglia va combattuta per far diventare la televisione quello che ancora non è. Perché lì è il futuro, lì l'autore che ha qualcosa da dire può compiutamente esprimersi, in qualsiasi forma. Tutto sommato il telecomunicato commerciale (Carosello), pur nella sua rozza infanzia, dà segno di voler soppiantare tutte le altre arti visive e i suoi autori e il suo pubblico sono i più appassionati e i più avanzanti del nostro tempo.

Caro Ivaldi, la mia lettera è finita. Ne faccia l'uso che crede, la pubblichi, la stracci, la riassuma, la contesti, la schernisca, io mi sono divertito a scriverla per chiarirmi le idee e la ringrazio ancora una volta dell'opportunità che mi ha dato. La prego di ringraziare e salutare per me gli amici Ammannati e Gambetti. A lei una cordiale stretta di mano.

Piero Perona

Un tempo (mica tanti mesi fa) i contestatori facevano paura ed avevano ragione, o meglio, facevano paura perché avevano ragione. Erano in pochi, puri, decisi. Puntavano il dito contro le storture più evidenti della nostra organizzazione culturale e dell'ambiguo mondo dello spettacolo. Come dare torto a chi denuncia l'arretratezza della scuola italiana o segnala l'avvilimento dell'industria culturale e lo scandalo delle colossali retribuzioni ai campioni sportivi, in particolare ai calciatori?

E' bastato un anno e, tra il desiderio di non rovinarsi le ferie o la domenica e un appello per salvare il turismo o qualchecosaltro, la contestazione è morta. O meglio, ne è sopravvissuta una pallida immagine, teorizzata e urlata da molti. Si sa come vanno le cose (il discorso è volutamente limitato all'Italia): il provincialismo da noi è ineliminabile e altrettanto forte la tentazione delle mode. A Pesaro l'estate scorsa i contestatori ebbero partita vinta e, trovatisi con una mostra tra le mani, non trovarono di meglio che cooptare la direzione precedentemente contestata; a Venezia i più decisi oppositori erano gravemente compromessi con il peggior cinema consumista (ad eccezione di Ferreri che darà la misura del suo sconforto esistenziale in *Dillinger è morto*); a Roma gli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica hanno pensato bene di disturbare le prove della compagnia di Strehler, autore serio che rischia del suo con *La cantata per un mostro lusitano*.

Il risultato è che la protesta, diventata quasi ufficiale e tollerata come un lusso dal neocapitalismo, si ferma alla superficie e non scalfisce affatto le strutture del mondo dello spettacolo. Ed ecco che la Biennale di Venezia è tuttora retta da uno statuto fascista, ecco che un'autentica mafia sovrintende ai collocamenti nella lirica, ecco il progressivo annullarsi del cinema nazionale nel dolce nirvana creato con i dollari americani (o, in futuro con i rubli di Mosca, il che è lo stesso). Qui non serve tanto l'agitarsi con la grinta dei giorni decisivi, occorre, invece, dare il proprio contributo personale ad una generale campagna di risanamento e prepararsi a soffrire

in silenzio, perché la serietà non s'improvvisa. Tanto meno con le pseudo rivoluzioni culturali. Lo esige proprio quell'anarchia così spesso invocata fuori luogo dalle varie fazioni di contestatori ufficiali.

Bakunin diceva sì che l'impulso alla distruzione è anche impulso creativo, ma lo intendeva come coronamento di un'attività libertaria, non come facile sfogo di turbolenze in una società liberale, che tra i suoi pregi ha anche quello della tolleranza. Julian Beck, rivoluzionario sulla scena e creatore con il « Living Theatre » di un'originale comunità anarchica ha scritto versi che si possono meditare: « *Non potete uccidere un assassino / senza in qualche modo / diventarlo / Noi vogliamo / nel cambiare il mondo / cambiare noi stessi* ».

Paolo Pillitteri

È fuori dubbio che la rivolta giovanile, a livello universitario o scolastico in genere, ha lasciato un segno anche nel cinema. La contestazione, poi, dei vari festivals, a cominciare da quello di Cannes dello scorso anno, è servita a mettere in risalto l'anacronistica posizione nei confronti della cultura « vera » e del cinema vero di certe rassegne cinematografiche. Per cui la opinione pubblica e la critica più sensibile hanno avuto modo di rendersi conto e di provvedere, con gli strumenti a disposizione, a battersi per un cinema migliore.

Insomma, la protesta giovanile ha provocato reazioni a catena, in genere positive, in tutti i campi, compreso quello del cinema anche perché « totalizzava » il problema e lo inseriva nella dimensione globale dell'esistenza, del lavoro, della politica. Se ciò ha significato un urto violento alla tradizione, ai luoghi comuni, alle falsità di troppo cinema, i passi successivi della contestazione non mi sembrano, francamente, molto costruttivi. Voglio dire che la contestazione non è riuscita e non riuscirà a provocare una inversione di tendenza nel cinema nel senso più radicale del termine proprio perché nega la sua funzione spettacolare e commerciale. Sembra un paradosso ma in realtà lo scontro frontale con una manifestazione dello spettacolo che si vuole o che dovrebbe essere esclusivamente d'arte e comunque non legata alle esigenze finanziarie-commerciali è il classico modo per scavalcare il problema senza risolverlo se non a parole. Dire infatti che si vuole un cinema sciolto da ogni ingerenza « mercantilistica » significa, grosso modo, viaggiare intorno alla Luna, anche perché non esiste film che non debba fare i conti col mercante, sia questo lo stato, il producer o l'autore stesso. Per questo mi danno fastidio, perché demagogiche e perditempo, certe sparate della contestazione, compresa quella della Venezia 1968, così come mi urtano, perché ampiamente previsti, i ripieghi furbastri dei contestatori di Cannes 68 ritornati quest'anno, per un piatto di lenticchie, a prendere il sole sulla Croisette. A parte il fatto che, troppi « contestatori » mentre insorgono contro Chiarini « autoritario », firmano contratti succosi per film a dir poco scandalosi tanto sono cretini e commerciali.

E allora? Ecco: la protesta dei giovani ha aperto le pesanti palpebre di chi non voleva guardare, e ciò è un bene, ma ha chiuso anche la porta su prospettive realistiche e costruttive, e ciò è un male.

Si tratta, allora, di rimanere lucidi, operare nel quadro sociale, politico e storico in cui viviamo con serietà e competenza sfruttando tutte le occasioni (e non mancano, secondo me) per costruire un futuro diverso al cinema, distinguere, nella contestazione, ciò che vi è di positivo da ciò che invece è strumentale, comico e, spesso, reazionario. Poiché non credo in nessuno modo ai « salti storici », mi tengo sempre al pratico e non riesco mai ad entusiasmarmi per le annuali esplosioni, « giovanili-

stiche ». Queste le capisco ma non ne faccio una bandiera anche perché detesto ogni retorica. Diciamo, invece, che tutti noi, autori, critici, operatori culturali dovremmo sapere e svolgere con più intima convinzione e partecipazione il ruolo promozionale, educativo e politico del nostro mestiere, tenendo sempre presente che troppo spesso l'opinione pubblica, i nostri lettori, gli spettatori, non capiscono problemi e cose che andiamo dicendo. Non credo di sbagliarmi se dico che i critici, ad esempio, scrivono per i propri colleghi e non per il lettore.

Tino Ranieri

Alquante stagioni nere del cinema italiano rispondono da sole all'interrogativo sulla necessità di rinnovamento delle strutture e la pervicacia degli errori commessi dai responsabili non solo legittima ma impone un'azione contestatrice. Questo sta già nelle premesse, cioè nella domanda. Tralascio la situazione non italiana e i richiami alle fonti americana e francese che, per quanto riguarda il mondo dello spettacolo, si sono manifestate in circostanze oggettivamente e soggettivamente diverse. Vorrei dire solo che, stabilita l'indispensabilità della contestazione, sarebbe tempo di arrivare a una fase realmente operativa. Pur con le inevitabili contraddizioni, le prime esperienze di Pesaro, nel giugno scorso, lasciavano a ben sperare. Le esperienze di Venezia invece hanno condotto dalla contraddizione alla frattura, hanno pregiudicato l'unitarietà politica e non hanno chiarito né l'essenza né la forza della contestazione. Dopo Venezia, che è necessariamente terra di rabbie brevi, dove in molti o in pochi che si sia ogni cosa diventa forzatamente periferica, tutto si è trasferito, non senza pesantezza, a Roma, terra di bisticci lunghi. E qui la fase dell'improvvisazione non è stata superata, se non sul piano di un dottrinarismo scritto e parlato che ha lasciato i problemi più o meno come stavano. Si sono verificate ulteriori spezzature settoriali, lunghe pause, guerriglie oscure. Il frazionamento, sia tra i contestatori sia tra i contestati, si è fatto macroscopico. Occorreva aprire contro la crisi del cinema la crisi del sistema cinematografico. L'obiettivo non è stato raggiunto. Oggi come oggi sono in crisi soprattutto i metodi di lotta. I singoli atti, polemici e non mai rivoluzionari, tra i quali l'intenzione di molti autori di contestare con le loro opere e dentro il sistema; le occupazioni e gli scioperi al Centro Sperimentale, al LUCE, all'Accademia d'arte drammatica; i dissensi — niente affatto particolaristici — nell'ambito del sindacato critici cinematografici (e su un fronte extracontestativo, ma nevralgico, le serie frizioni in seno al noleggio e al piccolo esercizio); tutto ciò è passato senza vero rapporto connettivo, alimentando nell'opinione pubblica l'equivoco di una contestazione contingente, subordinata e isolata, le mille miglia lontana dall'autentica contestazione di fabbrica, scuola ecc. E non è vero. D'altronde anche il cinema ha i suoi studenti, i suoi operai. Ma si tratterà di illustrare nel modo più chiaro il nesso preciso con la contestazione maggiore. Questo contatto dev'essere cercato concretamente, circostanziando la natura politica (dico politica, più che ideologica e partitica) della lotta. Se vuole uscire dal momento « modellistico », graduale, sperimentale, la contestazione italiana del cinema è tenuta ad accettare un terreno strategico più ampio e meno sfumato.

Ora riavvicinandosi la stagione delle mostre e delle fiere l'agitazione è in crescendo. Personalmente sono scettico sul lavoro di contestazione nei luoghi e nel momento delle mostre (Cannes 1968 non fa testo, perché le poste in gioco avevano oltrepassato l'area settoriale, e del resto l'epicentro restava Parigi). Per me un festival o mostra che sia è un momento secondario e differibile dell'opera di trasfor-

mazione del nostro cinmea, come ho sostenuto e scritto ripetutamente nel settembre scorso. Venezia infatti lo ha provato in maniera lampante. Altre sono le sedi da occupare, prima. Altri i centri ove scioperare. Altri i luoghi di dibattito, le occasioni di dire di no al produttore, di ritirare i film, di contare i fascisti intorno a noi. I vizi dell'organismo festivaliero vanno risolti più in alto. Per fare un piccolo esempio, è ridicolo muovere guerra al Lido alla Compagnia Grandi Alberghi, finché non si è sciolto il paradosso centrale e tanto più condizionante della compresenza di Turismo e Spettacolo sulla scrivania di un ministro solo. La mostra è una sovrastruttura; è delle strutture che bisogna occuparci. La mostra è un'isola; è sul continente che (forse) la trasformeremo.

Jean-Marie Straub

Dans le cinéma, en se contentant de s'opposer au système, on risque fort de le consolider (en Allemagne, par exemple, le Bertelsmann-Konzern, maître de Constantin qui — avec les Américains — monopolise à peu près la distribution des films dits commerciaux, rêve déjà d'un système, bien-entendu strictement parallèle, pour les films reconnus et avoués d'underground).

Il faudrait supprimer le système (comme la police, les prisons et les armées): ses parasites et ses maquereaux (publicistes, Chauvets, producteurs, distributeurs, dramaturges, fonctionnaires, doubleurs, représentants, voyageurs, exporteurs-importeurs, Beta, Baldi, voleurs d'art et d'essai, qui méprisent le public et le cinématographe. « Deux siècles de déprédations et de brigandages, dit Mirabeau, ont creusé le gouffre où le royaume est près de s'engloutir ») — et supprimer l'Etat (l'actuel Etat italien, par exemple, *entretient* une industrie de cinéma qui lui rapporte des devises en empoisonnant, un peu partout dans le monde, des populations entières).

En attendant, plutôt que de nous attaquer à Cannes ou à Venise, New-York ou Londres (porquoi pas à Oberhausen? et ne vaudrait-il pas mieux *multiplier* les festivals — dans les banlieues et les campagnes?), refusons les contrats qui nous privent de tout droit sur nos films, empêchons le doublage de nos films dans le monde entier — même pour la télévision, exigeons de meilleures projections et de meilleures copies (surtout en Italie où le son est à peu près partout *inaudible*, et où les laboratoires sont encore moins soigneux qu'en Allemagne et au Brésil), et attaquons-nous à nos propres clichés esthétiques et moraux.

Nel cinema, contentandosi di opporsi al sistema, si rischia assai di consolidarlo (in Germania il Bertelsmann-Konzern, padrone della Constantin Film che — con gli Americani — monopolizza quasi tutta la distribuzione dei film cosiddetti commerciali, già sogna un sistema, beninteso rigorosamente parallelo, per i film riconosciuti e autodefinitisi *underground*).

Bisognerebbe sopprimere il sistema (come la polizia, le prigioni e gli eserciti): i suoi parassiti e i suoi ruffiani (pubblicisti, Chauvet, produttori, distributori, drammaturghi, funzionari, doppiatori, rappresentanti, viaggiatori, esportatori-importatori, Beta, Baldi, ladri d'art et d'essai, che disprezzano il pubblico e il cinematografo. « Due secoli di depredazioni e di brigantaggi, dice Mirabeau, hanno scavato la fossa dove il regno sta per essere inghiottito ») e sopprimere lo Stato (l'attuale Stato italiano, per esempio, *mantiene* un'industria del cinema che gli rende monete estere avvelenando, un po' ovunque nel mondo, popolazioni intere).

Nell'attesa, piuttosto che attaccarci a Cannes o Venezia, New York o Londra (perché non a Oberhausen? e non sarebbe meglio *moltiplicare* i festival nei sobborghi e nelle campagne?), rifiutiamo i contratti che ci privano di ogni diritto sui nostri film, impediamo il doppiaggio dei nostri film in tutto il mondo, anche per la televisione, esigiamo migliori proiezioni e migliori copie (soprattutto in Italia dove il suono è praticamente ovunque *inaudibile*, e dove i laboratori sono ancor meno accurati che in Germania o in Brasile), e attacchiamoci ai nostri propri clichés estetici e morali.

Giuseppe Turroni

Ritengo che dopo la Resistenza al fascismo e al nazismo, il movimento giovanile studentesco (mi limito solo a quello di casa nostra) sia il fenomeno più positivo, più alto e più concreto che la nostra storia di uomini abbia potuto realizzare. Le rivoluzioni non si fanno in un solo giorno, si annunciano, si preannunciano a volte anche in forme violente e apparentemente gratuite.

Il movimento dei giovani annuncia quel « balzo in avanti » di cui tanto parlava il nostro caro e grande Giovanni XXIII. Un fatto mi ha colpito (ho quasi quarant'anni) nel parlare con questi ventenni maturi e consapevoli: la loro enorme capacità di far piazza pulita di quei dogmi politici che tanto ci hanno influenzato in gioventù e che tuttavia ci hanno aiutati a vivere, perché in sostanza senza fede non si può andare avanti: erano dogmi che i giovani oggi hanno smaltito così, rapidamente, come « si fa » un'influenza a sedici anni: all'improvviso, ci si trova guariti. Noi invece abbiamo dovuto penare, discutere, se non si vedeva rosso si doveva per forza vedere nero, io mi sembravo reazionario e non lo ero, soltanto cercavo di misurare i passi, di non credere a quegli pseudo-impegni che adesso questi bravi giovani mi smantellano, mi chiariscono. E io li amo per questo, per questa loro chiarezza, per questa poca confusione, per questo scegliere rigidamente, alla Mao, con semplicità e chiarezza, ciò che devono leggere, ciò che devono vedere al cinema, a teatro, sulle riviste, sui giornali. Sono semplici (i migliori, dico) come questo pensiero di Mao che più lo leggo e più mi affascina, perché lo capisco e non lo capisco, ha la chiarezza dell'acqua che scorre, forse ha una profonda sottigliezza orientale, comunque è questo, vedete un po' voi: « Chi si allinea con la rivoluzione popolare è un rivoluzionario ». E allora? Allora parliamo di cinema... Sicuro, questi fermenti stanno sgombrando il terreno dalle cianfrusaglie, dai rimasugli di un impegno che non era marxista ma comunista e a volte comunista per burletta o per tornaconto, così come da noi i veri cattolici che non siano democristiani si fa presto a contarli, perché son pochi. La misura della storia, il senso scarno della realtà, Brecht, Rossellini, Godard, certi maestri americani che i giovani non guardano con raccapriccio mentre quindici anni fa se io dicevo Ford o Hawks o Hathaway a un ventenne questo mi guardava storto e subito diceva Visconti. Ah sì, certo, faceva bene a dire Visconti, ma Rossellini non lo si guardava neppure, mentre in Francia, poi, c'erano giovani come Truffaut, Rivette e Godard che imparavano a memoria le sue opere da noi giudicate fallite e ne traevano teorie, amore per il cinema, un nuovo modo di vedere la realtà attraverso il cinema. Pasolini dopo quell'ode — che m'è rimasta qui — in cui diceva che i poveri sono sempre buoni e i ricchi sempre cattivi (i *barboni* naturalmente vanno in paradiso, come ai tempi di *Miracolo a Milano*, le puttane baciano sempre i piedi di nostro Signore e le brave signore piccolo-borghesi che tutta la vita hanno

lustrato i pavimenti con la cera Liù, loro, poverette, vanno per sempre all'inferno...) mi pare un po' fuori della storia; è un grande decadente; lo ammiro profondamente; ha fatto male a lasciare la letteratura: dopo D'Annunzio è, secondo me, la voce più singolare della nostra poesia. Però non porta più avanti il discorso sul cinema. Bertolucci, non so: *Partner* continuo a vederlo, mi piace non mi piace, è un film-teoria come Mondrian faceva quadri-teoria, forse è così, quindi è un film positivo: è, *in nuce*, l'annuncio di un nuovo cinema; poi non ha confusione. Ha fin troppa chiarezza. Come questi giovani studenti. Comunque la mia risposta al quesito è questa: il mondo si muove, il mondo cambia (in meglio, se Dio vuole), e il mondo dello spettacolo si muove anch'esso, in meglio, spero. Gli annunci ci sono. I film d'avanguardia arrivano persino a far soldi; e il pubblico medio fa già differenza tra il mid-cult di un Samperi e di un Petri e la profonda chiarezza morale, il puro impegno intellettuale di Godard.

Mario Verdone

La contestazione cinematografica non può non risultare, ad un primo esame obiettivo, seriamente fondata.

Organismi di Stato, di imponente consistenza, in passivo, gestiti talvolta da personaggi squallidi, senza titolo tecnico o di cultura, arrivati al potere per magìa politica. Metodica spartizione partitica dei posti di responsabilità con la caparbia esclusione del tecnico, dell'« uomo adatto per il posto adatto ».

Un Istituto Luce, creato come La Unione Cinematografica Educativa, ridotto a ruolo, prioritariamente, di stabilimento di sviluppo e stampa, e con gruppi di interessi ben identificati.

Desolanti feste e cerimonie di premiazione con turbe di « laureati » portati al podio come i campioni di razza dei concorsi di Val di Chiana.

Pubblico cinematografico istigato all'odio per il cortometraggio, in primo luogo attraverso i cinegiornali laudativi delle aziende, dove i ministri si prestano o sono sottoposti al giuoco facendosi fotografare accanto ai Fratelli Fabbri o ad altri eminenti uomini d'industria.

Denaro statale al vento con premi per documentari che non hanno adeguata utilizzazione culturale.

Film degradanti con i quali io ed i miei figli siamo invitati ad educarci ai problemi del sesso, ed avverso ai quali non posso far nulla, perché sono per la libertà di espressione e contro la censura.

Lascio ad altri il compito di continuare l'elenco delle cose « da contestare », che naturalmente non finisce qui. Sarebbe poco e niente.

Ma non vorrei dimenticare anche certi esponenti della contestazione, che sono anche più sorprendenti delle « cose da contestare »: allo stesso tempo moralizzatori e moralizzandi, legiferatori e legiferati, contestatori e contestati, « in » e « off », responsabili sicuri e candidamente oppositori.

Gli esempi di Catone, Savonarola, Giordano Bruno, il Grande Inquisitore, i cacciatori di streghe, Hitler, si intrecciano in una luce sinistra: il giusto con l'ingiusto, la vittima con il tiranno. La danza è macabra.

Sandro Zambetti

Li ho condivisi e li condivido, quindi non sono forse il più adatto ad esprimere pareri in proposito. Potrei dire, molto genericamente, che erano e sono giustificati dall'immobilismo delle forze politiche. Per il resto, bisognerebbe fare la storia dei loro successi (delle situazioni che sono riusciti a smuovere) e dei loro insuccessi, non definitivi peraltro, ma ci vorrebbe ben altro spazio di quello presumibilmente riservato ad una rapida inchiesta.

Si può essere più precisi, anche in breve, sulla seconda parte della domanda. Mi sembra indiscutibile, infatti, che la contestazione abbia fatto compiere un salto di qualità agli sforzi di rinnovamento delle strutture tradizionali dello spettacolo, allargando il discorso dagli autori al pubblico e collocandolo, com'era infine necessario, nel contesto di un discorso più generale sulle strutture della società. In passato, si erano avute più che altro battaglie contro la censura e contro il prepotere del capitale produttivo, condotte prevalentemente dagli autori o in nome degli autori. E la cosa assumeva perciò un aspetto in certo senso « aristocratico », che ne spiega anche gli scarsissimi esiti. Adesso, anche il cinema (come problema fondamentale di libertà d'espressione e di comunicazione che coinvolge tutti; come anello fra i più « efficienti » nella catena dei condizionamenti esercitati dal sistema a danno dell'individuo) è sul tappeto insieme all'istruzione, al lavoro, a tutti i problemi che vengono posti in termine di effettiva democratizzazione del potere. Questa connessione inscindibile, pur nei diversi gradi d'importanza, è il dato fondamentale di novità portato dalla contestazione: e perciò non sarà facile per nessuno far tornare indietro le cose, anche se non è il caso di farsi troppe illusioni sull'arrendevolezza del sistema.

Cesare Zavattini

L'Anac ha considerato Venezia una delle tappe della sua azione. Non si tratta di principi improvvisati, l'associazione li ha elaborati attraverso lunghe e appassionate assemblee. Certo, ci sono state delle incertezze, non siamo né avvocati, né deputati. Ma, nel suo insieme, la contestazione veneziana è stata un esempio piuttosto raro di lotta, esplicita, responsabile, non indegna dei fermenti del tempo. E il suo spirito, che investiva tutte le strutture cinematografiche del sistema, di cui i festival costituiscono una manifestazione, non si è esaurito sulla laguna. Credo che la recente vittoria registrata a Roma con l'occupazione dell'Istituto Luce, raggiunta mediante l'alleanza fra autori, forze sindacali e attori, rifletta quello spirito e ne solleciti gli sviluppi.

A me del festival di Venezia in sé, non importa più niente. Non si tratta di questo o quel direttore, se è necessario andarvi con lo smoking o senza, se è meglio farlo al Lido o sul Canal Grande. Tutto questo, ormai, è assolutamente preistorico. Il tempo dei festival concepiti così, è finito. Anche gli autori di cinema francesi, l'ultimo giorno della mostra, hanno firmato con noi dell'Anac un documento che rifiutava per sempre ogni impostazione individualistica e allargava enormemente l'area di elaborazione democratica del cinema.

(Cesare Zavattini, essendo impossibilitato a rispondere in dettaglio alla nostra domanda, ha gentilmente aderito a che riportassimo questi brani di una sua intervista pubblicata in Panorama *del 24 aprile 1969.* n.N.I.).

NOTE

TESTIMONIANZA SUGLI OTTANT'ANNI DI CHAPLIN

di Dario Zanelli

Dev'essere stata la sua segretaria, a stornare da Charles Spencer Chaplin i vari giornalisti che si erano recati o intendevano recarsi a Corsier sur Vevey per l'ottantesimo compleanno dell'illustre personaggio che colà dimora. Zelante all'eccesso, come sono sovente le segretarie, Madame Monica de Montet, una matura signora inglese maritata ad uno svizzero, ripeteva con intransigente fermezza, a chiunque telefonasse o giungesse direttamente al Manoir de Ban nei giorni precedenti l'anniversario, che Mister Chaplin non avrebbe ricevuto nessuno, per la sua festa, proprio nessuno. « Né giornalisti, né fotografi, né cineoperatori, né telereporters », precisava con l'esattezza di un disco, a scanso di equivoci e a garanzia d'imparzialità.

Le consegne parevano severissime. Anche la signora Mac Kenzie, che era venuta ad aprirmi allorché avevo suonato il campanello della bella villa color cenere dove i Chaplin abitano ormai da diciassette anni, mi si era mostrata tutt'altro che incoraggiante. Asciutta nella figura, rubizza nel volto incorniciato di capelli grigi, la signora Mac Kenzie è una delle due nurses *americane che hanno aiutato e continuano ad aiutare Oona O' Neill — la quarta e definitiva, amatissima sposa di Charlie Chaplin — nella lunga impresa di allevarne gli otto figli, ora fra i ventiquattro e i sette anni. « Il signor Chaplin non riceve », mi aveva ripetuto. « Egli intende trascorrere la giornata del genetliaco in famiglia, nella più assoluta tranquillità ».*

Ma avevo trovato un alleato in un simpatico connazionale, Sandro Tagliaferri da Vilminore in quel di Bergamo, che è da qualche anno l'autista di casa Chaplin. Senza venir meno al suo riserbo di fedele dipendente, Tagliaferri (che abita a due passi dalla villa, in quella ch'era un tempo la dimora del fermier) *mi aveva consigliato d'insistere, di ritentare la prova il giorno dell'ottantesimo compleanno dell'attore: il 16 aprile. Alle tre del pomeriggio, il popolare Charlot avrebbe ricevuto il sindaco di Corsier ed un gruppo di bambini della scuola del villaggio, che a nome della cittadinanza si sarebbero recati a porgergli gli auguri; chissà in quell'occasione non si fosse deciso ad aprire le porte anche ai rappresentanti della stampa.*

Così, con un sentimento in cui l'ammirazione per il grande artista si mescolava alla reverenza per il mito, mi ritrovai ad essere l'unico giornalista straniero presente alla cerimonia degli auguri per gli ottant'anni di Charlot. Oltre a me, non c'erano che cinque fotografi svizzeri, ed un cronista della locale

Feuille d'Avis de Vevey: *l'unico giornale elvetico che per la fausta ricorrenza si sia sentito in dovere di dedicare una pagina alla figura dell'importante ospite (mentre gli altri se la sono cavata con succinte notizie, illustrate tutt'al più da una fotografia).*

Sotto la bianca loggia del Manoir de Ban — di fronte all'ampio giardino che coi suoi verdi prati, allora cosparsi di primule, viole, margherite e giunchiglie; coi suoi maestosi cedri del Libano, i suoi pini severi, i suoi ridenti meli, mandorli e ciliegi, digrada dolcemente verso il torrente Veveyse, spalancando una splendida vista sul Lago di Ginevra e sulle Alpi dell'opposta sponda — Charlie Chaplin sorrideva felice, nel porgere il suo benvenuto a Monsieur le Maire, *Ferdinand Volet, un piccolo imprenditore sulla trentina, a* Monsieur le Secrétaire Général, *Louis Infanger, e ai venti bambini del coro della scuola di Corsier, dispostisi a semicerchio lungo il bordo della veranda.* « Bonjour, comment ça va? », *disse in tono festoso, comparendo al sommo dei tre gradini della porta. Gli occhi brillavano nel volto pieno, rosso, chiazzato qua e là dalle macchie della cuprosi, mentre il sorriso gli scopriva quella dentatura che conosciamo fin da bambini, l'allegra dentatura di Charlot, e la brezza del lago gli faceva lievitare i candidi capelli, quei capelli che ancora conservano le onde delle crespe, nerissime chiome dell'antico* clown.

Due colori abbastanza vistosi davano un tono giovanile al suo abbigliamento: il salmone della camicia di flanella, senza cravatta, e l'azzurro del pullover che indossava sotto un completo marrone a righe. Ma sùbito il suo cameriere-maggiordomo (un altro italiano: Giuliano Canese, della Spezia) gli portò, su consiglio evidentemente della signora, cappotto e cappello. « Già, è vero: adesso sono vecchio... », borbottò nel coprirsi, con un mezzo sorriso, Charlie Chaplin. L'aria, del resto, era fresca, malgrado la presenza del sole; le cime dei monti, dinanzi a noi, erano ancor tutte ammantate di neve.

A lato del vivace ottuagenario comparve poi la moglie quarantaquattrenne, in giacca blu, gonna scozzese a scacchi gialli e blu, stivali scamosciati, le magre ginocchia scoperte. Appoggiata allo stipite, con una cinepresa fra le mani (la sola che ronzasse sotto la loggia del Manoir de Ban), Mrs. Oona osservava la scena con gli stessi occhi neri, lo stesso sorriso che le scopre troppo i denti, le stesse fossette sulle tese gote, di Geraldine, di Josie, di tutti i suoi figli. Di questi, solo i quattro minori facevano corona al vecchio papà: Eugene, sedici anni, Jane, undici, Annette, nove, e Christopher detto familiarmente Cri-Cri, che non ne ha ancora sette. Trattenuti a Londra i due maggiori, Michael e Geraldine; mentre la ventenne Josie (Josephine) e la diciottene Vicky (Victoria) erano, quel pomeriggio, a Ginevra, donde sarebbero però tornate la sera, per il pranzo in onore del padre: caviale russo, manzo arrostito all'inglese, gelato all'italiana, champagne *francese e torta svizzera, preparata per l'occasione dal miglior pasticcere di Vevey, con otto candeline rosse in cima, una per ogni decennio del festeggiato, ed altrettanti bastoncini da Charlot, più la bombetta e le grosse scarpe del famoso personaggio (in marzapane).*

Sotto la veranda, il coro dei ragazzi di Corsier, accompagnato e diretto insieme da un giovane chitarrista, aveva attaccato il primo motivo. Chaplin lo ascoltò con attenzione. « Bravi! E' molto grazioso », esclamò poi, applaudendo i piccoli interpreti, in mezzo ai quali erano diversi compagni di classe di An-

NOTE *nette e di Cri-Cri. Il sindaco, a questo punto, pronunciò il suo discorsetto, augurando all'ottuagenario salute, felicità e molti, molti anni ancora da poter trascorrere nella bella residenza del Manoir de Ban. Quattro bambini vennero avanti, col « modesto dono » della* Municipalité: *mazzi di fiori per il festeggiato e per Madame, più sei bottiglie di vino, frutto dei vigneti della zona. In inglese (giacché il francese lo mastica poco, e gli sembra « un po' tardi per impararlo ») l'attore rispose ringraziando i cittadini e i ragazzi di Corsier per la gentilezza usatagli: « una gentilezza — soggiunse — di cui mi ricorderò per tutto il resto dei miei giorni ». (La segretaria traduceva).*

Offrendo poi champagne *ai grandi e cioccolate ai piccoli, Chaplin levò il calice alla salute dei presenti, che gli ricambiarono il brindisi con tutto il calore consentito dal loro temperamento elvetico. « Spero che ritornerete qui per i miei cento anni », disse sorridendo; e i fanciulli glielo assicurarono con una naturalezza che gli fece visibilmente piacere.*

Il coro intonò un motivo del folclore ebraico: un'aria malinconica, che commosse il gran vecchio fino alle lacrime. Fissando nel vuoto lo sguardo umido di pianto, Chaplin pensava forse alla sua triste infanzia londinese, riascoltava forse un'altra, remota canzone, quella che egli stesso, bambino non ancora seienne, cantò una sera dinanzi al pubblico di un sordido music-hall, *per sostituire la madre sciantosa cui era mancata improvvisamente la voce: « Riley, Riley, ecco il tipo che ti metterà nel sacco... ». « E nel ripetere il ritornello — è Chaplin che lo ricorda, nella sua autobiografia — imitai in tutta innocenza la voce di mia madre nel momento in cui s'era spezzata. Rimasi sorpreso dalla reazione del pubblico. Echeggiarono applausi e risate... Quella sera segnò la data della mia prima esibizione in teatro, e dell'ultima di mia madre ». Giacché il tragico e il comico si mescolarono insieme fin dall'inizio, nell'esperienza di Chaplin. Radicato in lui fin dall'infanzia, come una seconda natura, l'istinto di imitare irridendo gli altri, non esclusa sua madre; ma non meno radicato il senso di una segreta pietà per gli uomini, che si tradurrà nell'affettuosa complicità, nella straziante simpatia per l'ingenuo, ridicolo, maldestro, ma sempre umanissimo Charlot.*

Il tragico e il comico. Non era passato un minuto, che già il vecchio Chaplin era tornato allegro, sotto la loggia della sua casa, e ascoltando ora la russa Kalinka *batteva gaiamente il tempo col piede, anzi pareva volesse quasi accennare un passo di danza. Alla fine, salutati il sindaco e i ragazzi della scuola* (« Merci, mes enfants, merci beaucoup... »), *il dinamico ottuagenario si risolse a far felici i fotografi, posando a lungo con la torta che essi gli avevano regalato* ad hoc, *sormontata dai clasici simboli charlottiani, una bombetta e una canna di bambù.*

Era così di buon umore, che si divertì perfino ad improvvisare uno dei suoi comici gags: *quando gli portarono, per tagliare la torta, un acuminato coltello, lo afferrò a guisa di pugnale e, digrignando i denti come un feroce assassino, si gettò sulla torta con l'aria di volerla sgozzare, fra le più matte risate di Jane, di Annette e di Cri-Cri. Distribuì quindi personalmente le fette del dolce a quanti ne volessero, senza dimenticare se stesso; e alla moglie, che si meravigliava di questa sua prova di ghiottoneria, replicò:* « Why no? *E' la mia festa... ».*

Aveva tolto il cappotto, il vecchio Chaplin, e mentre il sole, che già incominciava a calare all'orizzonte, s'insinuava sotto la loggia, accendendo di caldi riflessi i suoi capelli d'argento, egli continuava a brindare: anche con Madame de Montet, adesso, e con le nurses, *e con l'autista Tagliaferri, con la cuoca, con le cameriere, con i giardinieri, che erano venuti a prendersi la loro parte di questa piccola festa di famiglia.*

Fra un brindisi e l'altro, chiacchierava del più e del meno. Accoglieva con gioia l'ammirazione degli ospiti per i grandi alberi del suo giardino, dicendosene « molto fiero »; rievocava un curioso episodio della Hollywood d'antan, *o un buffo* calembour *di Douglas Fairbanks (*senior, *naturalmente), per poi balzare con la fantasia a Port'Ercole, dove egli ha passato e conta di passare ancora magnifiche vacanze... Canzonava, bonario, il figlio Christopher, per la comica serietà con cui questi posava per i fotografi mangiando la torta; quindi lo seguiva, rapito, con lo sguardo, mentre il bimbo correva con quanto fiato aveva in gola per far volare alto, sempre più alto l'aeroplano regalatogli in occasione del compleanno di papà... Si lasciava andare, perfino, a qualche confidenza sul nuovo film che ora si appresta a girare in Inghilterra, con le figlie Josie e Vickie per protagoniste...*

Caro, intramontabile Charlot. Era un artista già grande, già famoso quando noi eravamo bambini. Ora è nonno, certo; ma anche padre di figli più piccoli dei nostri. Un ottantenne che continua a sentirsi giovane, e a sfidare il tempo. Patetico ed esaltante insieme: proprio come il suo eroe, sempre pronto a lanciarsi in temerarie quanto impossibili, disperate rivolte.

UN CURIOSO ANONIMO DEL SETTECENTO

di Enrico Baragli

Mi capita sotto le mani un curioso libretto, anonimo, del 1754, dal titolo: LA COMÉDIE contraire aux principes de la morale chrétienne (1). *Nonostante che nessuno degli autori che hanno trattato l'argomento, salvo errori, lo ricordi (2), mi pare che rappresenti la sintesi e il punto d'arrivo della famosa*

---

(1) *Ouvrage extrait des Saints Pères, & de MM. Bossuet & Nicole.* - A Auxerre, De l'Imprimerie de F. Fournier, Imprimeur du Chapitre & de la Ville, MDCCLIV, Avec Approbation & Permission. Conta 72 pagine, formato cm. 9,5×16,5.

(2) Tra gli altri, relativamente moderni: Ch. Urbain-E. Levesque, *L'Eglise et le théatre,* Paris, 1930; Silvio d'Amico, *Invito al teatro,* Brescia, 1935; Albert Reyval, *L'Eglise, la Comédie et les comédiens;* François Gaquère, *Le théatre devant la conscience chrétienne,* Paris, 1965. Specialmente da quest'ultimo riportiamo molte notizie riguardanti la *Querelle* in Francia.

NOTE Querelle *sulla (im)moralità del teatro: la quale, specialmente in Francia, toccò il culmine negli anni a cavallo tra i secoli XVII e XVIII, per trascinarsi sino alla Rivoluzione francese, ed anche oltre. Merita, dunque, un po' di commento. Oltre tutto perché dà modo di rilevare che oggi, a proposito di (im)moralità del cinema, i motivi ricorrenti e la confusione delle idee non differiscono troppo da due secoli, anche se differisce la levatura dei polemisti.*

Cominciamo da alcuni fatti. Per quasi mezzo secolo era stato vescovo di Auxerre, in Francia, Sua Grandezza Reverendissima Monsignor Daniel Charles Gabriel Pestels de Levis de Tubières Grimoard de Caylus; il quale, un po', forse, perché complessato da quel cognome, e, più, perché giansenista fino al midollo (3), detestava il teatro come il fumo negli occhi. Naturalmente, per tutti quegli interminabili anni, circhi e teatranti dovettero girare al largo della « Ville & Faux-bourgs d'Auxerre ». *Ma appena lo seppero morto, quasi per mettere il successore avanti al fatto compiuto, vi accorsero, ed attaccarono addirittura sulle porte delle chiese gli inviti ed orari* « de leurs criminels spectacles ».

Figurarsi i canonici e il capitolo! Già tristi di natura, come il loro « feu Monseigneur de Caylus », *per giunta afflitti perché l'uva,* « qui fait la principale ressource du païs », *quell'anno era andata in malora, spiccarono un* « Mandement touchant la Comédie », *da leggersi in tutte le messe parrocchiali e da affiggersi* « partout où sera besoin »: *con tanto di scomunica per i* Comédiens (4); *minaccia di sospendere ogni processione se il loro teatro non venisse demolito ed i teatranti cacciati via; esortazione ai fedeli* « de l'un et de l'autre sexe » *di boicottarne gli spettacoli se volevano salve le anime loro e di quelle* « malheureuses victimes de Satan »: *datato:* « A Auxerre, en notre chapitre, le 15 Novembre 1754 ».

L'esortazione, per quanto terrificante, data anche la sua destinazione liturgica, risultava piuttosto scarsa di argomenti. Occorreva rimpolparla, anche per provvedere « au Clergé Séculier et Régulier » *le pezze d'appoggio per sostenere quella radicale condanna del teatro di cui non proprio tutti erano persuasi. I canonici si misero all'opera, ed appena tre settimane dopo, il 5 dicembre 1754, pubblicavano il nostro trattatello. Nella fretta, saccheggiarono il munitissimo arsenale d'argomenti raccolto da un prete spagnuolo, segnalato loro, nientedimeno, dai gesuiti (5).*

---

(3) Fu infatti tra i primi ad opporsi alla bolla *Unigenitus* (1713) di Clemente XI, e perdurò nei suoi tristi errori anche quanto il Card. di Noailles, di cui era creatura, se ne ritrattò. E così restò scomunicato sino alla morte.

(4) I *Comédiens,* tra l'altro, vi sono detti « *hommes pervers, qui n'emploient leurs talents qu'à corrompre les coeurs, à répandre le poison dont ils sont infectés... La plus funeste yvraie, que l'homme ennemi ait jettée dans le champ du Père de famille... gens infames* »; il teatro è detto « *levrain d'un culte sacrilège, une école d'impureté, chaire pestilentielle...* ». Anche il Rituale della diocesi di Parigi prevedeva la scomunica agli attori: quello di Tolosa anche per gli spettatori. Della loro efficacia si può dubitare, se il Du Bos nel 1695 costatava realisticamente che « *les vives déclamations des prédicateurs contre le théatre ne faisaient que remplir les salles de spectacles* ».

(5) Per parlare eufemisticamente, tra i canonici giansenisti ed i gesuiti, antigiansenisti, non doveva correre buon sangue. Reca (*sub voce* PESTELS) l'*Enciclo-*

Si chiamava don Ramir Cayorcy Fonseca. Anche lui vedeva nel teatro il diavolo, e nei teatranti — autori od attori che fossero — anime perdute. Piangeva, dunque, lacrime amare nel vedere che fra i tre massimi teatranti del suo Paese — Lope de Vega, Tirso Molina e Calderón de la Barca —, ben due erano preti. Or ecco che esce una raccolta delle opere del Calderón prefazionata da un dottore, il quale osava giudicare il teatro « dans le Christianisme: une recréation indifférente aux Fidèles, nécessaire aux Citoyens & instructive pour tout le monde »! *Chi lo tiene il Ramir? Studia, raccoglie, scrive, e nel 1751 pubblica un calepino in-4°, di ben 384 pagine, per dimostrare, con* « l'Ecritures & les larmes de tous le SS. Pères; canons & lois, décisions, censures & anathèmes: de Décrets pontificaux & d'Edits Imperiaux », *Primo, che il teatro è sempre un male; Secondo, che bisogna ostacolarlo con tutti i mezzi, come si fa con lo spaccio dei veleni; Terzo, che malissimo ha fatto quel dottore presentando le opere di Calderón.*

Non è chi non veda che, provato il primo assunto, gli altri seguono. Ma, provarlo,, per il Ramir, fu uno scherzo. Nel teatro — frema d'invidia l'ombra del manzoniano Don Ferrante! — occorre, egli dice, considerare l'essenza e gli accidenti. L'essenza, ovviamente, è indifferente, ma gli accidenti no, vale a dire: l'intreccio, la tenuta e il comportamento degli attori, il concorso e la disposizione del pubblico, gli intermezzi, le burle, le danze, la musica: « qui en font le vice et le crime ». *Ma, in natura — incalza egli — non esistono le essenze pure: esistono le cose in individuo, vale a dire con gli accidenti...: dunque, in individuo il teatro è sempre un male (6).*

Il volume, s'è detto, era grosso assai ed impegnativo. Si capisce come i gesuiti redattori delle Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts *(7) ci mettessero un anno buono a smaltirlo, e ne pubblicassero la recensione — ventidue pagine! — solo nell'aprile 1753 (8); forse anche perché restarono perplessi sul da fare. Approvarlo, non potevano: proprio allora il teatro gesuitico — anche comico, in volgare, e con tanto di balli! — toccava in Francia punte financo eccessive, tanto da provocare ripetuti richiami da parte dei superiori romani dell'Ordine. Ma, come stroncarlo senza rinfo-*

---

pedia Universal Ilustrada europea-americana: « *Puede decirs que* [il De Caylus] *pasó gran parte de su vida en lucha continua con los jesuitas, á los que, al igual que otros prelados jansenistas, atacó vivamente y, para perjudiciarlos, fundió en el palacio episcopal un seminario á fin de que quedara sin alumnos el colegio que aquellos tenian en Auxerre: además, les privó de predicar y de confesar en la diócesis* ».

(6) Per maggior chiarezza: « *La Comédie dans son essence, c'est la Comédie telle qu'elle devroit être, & qu'elle ne fut jamais; la Comédie avec ses accidens, c'est la Comédie telle qu'elle ne devroit pas être, et telle qu'elle est toujours* ».

(7) Pubblicazione mensile, di cm. 8×14,5, più nota come *Journal de Trévoux* perché cominciata a Trévoux (Francia), nel 1701. Poi i gesuiti la continuarono a Parigi, sino alla soppressione dell'Ordine, avvenuta nel 1773.

(8) Si trova a pp. 842-864 del Tomo 228. E' intitolata: *Article* XXXIX: *Triumpho sagrado de la conciencia. Ciencia divina del humano regocijo* & c. C'est-à-dire, *Le triomphe sacré de la conscience, la science divine de se récréer, le bonheur des Peuples, des Villes, & des Royaumes, marqué dans ces paroles célestes du Pseaume 88. v. 16.* Beatus populus, qui scit jubilationem. *Ouvrage très-utile pour le bien des ames & la direction sûre des consciences, composé par D. Ramir Cayorcy Fonseca Prêtre: imprimé à Salamanque l'an 1751*, vol. In. 4°, p. 384.

NOTE *colare le polemiche col clero giansenista, già furente, oltre che per le loro dottrine « lassiste », anche per quella loro prassi « corruttrice »? Da buoni gesuiti, cercarono di salvare capra e cavoli. Ne riferirono, apparentemente, in maniera oggettiva, presentandone una minuziosa analisi-sommario; ma, tra le righe, ironizzarono finemente, fra l'altro erompendo in lodi esclamative sproporzionate a quanto andavano rilevando (9).*

*Il senso dell'*humour *doveva mancare ai giansenisti. Fatto sta che i canonici di Auxerre si appropriarono senz'altro della fucileria spagnuola — argomenti ed « autorità » — approntata dal Cayorcy; però la rinforzarono con le bombarde francesi poste in linea, già da mezzo secolo, nientedimeno che dal Vescovo, ovverossia « l'Aquila », di Meaux: Sa Grandeur Monseigneur Jacques-Bénigne Bossuet.*

Questi fatti sono più noti. Un giorno, verso il 1683, il commediografo Edme Boursault va a confessarsi da un prete di paese. Fedele al Rituale, questi lo assolve, ma gli impone di consultare sul suo caso un confessore più qualificato. Il Boursault lo trova nel padre Francesco Caffaro, siciliano, superiore dei teatini di Parigi, da lui incontrato facendo visita al figlio, religioso nello stesso convento. Il Caffaro, da quel valente professore di filosofia che è, studia la questione e stende una dissertazione, in latino, nella quale dimostra e sostiene comequalmente il teatro può essere benissimo un legittimo svago, ed i teatranti — quindi lo stesso Boursault — gente di rispetto.

Peccato che il teatino, tanto erudito quanto equilibrato, non sia mai stato in un teatrino, e di teatro abbia letto poco. Comunque: la dissertazione ha carattere privato. Di ciò non tiene conto il Boursault, il quale, dieci anni dopo (gennaio 1694), la traduce in francese, la ritocca, ne aggiusta e rinforza il tono apologetico e la pubblica — cinquanta pagine! — come Prefazione ad una raccolta di sue opere, col titolo: « Lettre d'un théologien, illustre par sa qualité, et par son mérite, consulté par l'auteur pour savoir si la Comédie peut être permise, ou doit être absolument défendue », *cioè « proibita ». Clamore da parte del clero, clamore delle anime devote. Sei confutazioni scrollano il siciliano; la settima l'atterra. E' una lettera scritta di getto da Bossuet il 9 maggio 1694. Per venti pagine l'Aquila becca, punto per punto, il coniglio, spesso storcendone il pensiero, ripagandosi, forse, di quanto non gli era stato possibile fare con la volpe-Molière e il suo teatro,*

(9) Per esempio, notando che, non possedendo, tanto lui quanto i suoi avversari, esperienze in merito, « *il leur offre de s'en rapporter à des témoins, qui ne peuvent leur être suspects, à ces âmes timorées & désabusées qui ont renoncé aux vanités & aux pompes mondaines* » (p. 60); rilevando poi la pesantezza del metodo scolastico, seguendo il quale, provata la tesi, il Cayorcy passa alle obiezioni, polverizzandole, ovviamente, con testi di Santi Padri (pp. 62-63); dopo di che esclamano: « *Nous ne croyons pas que la plupart des Chrétiens assidus aux spectacles, puissent lire sans se sentir troublés & allarmés, tout ce qu'un zèle éclairé & véhément dicte au Théologien Espagnol contre leur fausse sécurité. L'Ecriture et les Pères lui fournissent toujours ses couleurs les plus vives, & ses traits les plus pathétiques* » (pp. 64-65). Per finire, chiudono la presentazione con questo gioiello: « *On nous assure que cet Ouvrage, fruit d'un zèle & d'une science Apostolique, a suffi pour engager les Magistrats de Burgos à abatre le beau Théatre de leur Ville, qui avoit couté vingt mille ducats.*

che tanto avevano contrariato la sua opera moralizzatrice a Corte (10). *Agli argomenti, in chiusura, fa seguire le minacce:*

« *Rinunciate, rinunciate alle vostre assurde teorie: o ritirando o sconfessando una lettera che disonora il vostro carattere sacerdotale, il vostro abito religioso, tutto il vostro Ordine... Lo scandalo è pubblico, ed io potrei combattervi con meno riguardi. Ma verso un sacerdote ed un religioso di un Ordine che venero, e che onora* "la cléricature", *voglio seguire tutte le misure della carità cristiana. Perciò ho cominciato col riprendervi tra voi e me. Ma se non mi darete retta, lo farò avanti a testimoni, ed ai vostri superiori. Alla fine, esaurite le vie della carità, lo farò avanti alla Chiesa, condannando da vescovo la vostra dannosa dottrina* ».

Due giorni dopo — 11 maggio — il povero Caffaro spediva due lettere di umilissima sottomissione: una all'arcivescovo di Parigi, l'altra al Bossuet, e si ritirava — o, meglio veniva fatto ritirare — in buon ordine (11). *Ma l'Aquila non disarmò. Non solo fece circolare copie della lettera « privata », ma, seguendo il* Traité *del Nicole* (12), *la sviluppò in un trattato vero e proprio, che tre mesi dopo (agosto 1694) usciva col titolo:* Maximes et Réflexions sur la Comédie: *capolavoro d'impeto oratorio e di penetrazione psicologica, di zelo apostolico e di coerenza morale* (13): *ma anche di rigorismo giansenistico.*

I canonici di Auxerre ne hanno a sufficienza per stendere il loro plaidoyer. *Dicono: aut aut. Da una parte c'è Gesù liberatore, il Vangelo e il suo fine, che è fare i santi; dall'altra c'è il Diavolo, il teatro e il suo fine, che è fare i peccatori. Per chi deve scegliere il cristiano, fedele ai voti battesimali? Evidentemente gli è precluso ogni* « Addo tertium » *se la seconda alternativa si dimostri apodittica come la prima. Ed essi cercano di dimostrarla* per partes: *Primo, perché il teatro* per se stesso *porta al peccato, fo-*

---

(10) Scoprì chiaramente il suo bersaglio nel trattato *Maximes...*, di cui subito, che contiene la celebre, ingenerosa e poco cristiana, tirata contro Molière. Il quale, com'è noto, morì (13 febb. 1673) subito dopo una sua recita, senza sacramenti, perché due preti della sua parrocchia si rifiutarono di assistere « uno scomunicato », ed un terzo arrivò troppo tardi. Eccone il testo: « *La postérité saura peut-être la fin de ce poète comédien qui, en jouant son* Malade imaginaire *ou son* Médecin par force, *reçu la dernière atteinte de la maladie dont il mourut peu d'heures après et passa des plaisanteries du théatre parmi lesquelles il rendit presque le dernier soupir au tribunal de Celui qui a dit*: " Malheur à vous qui riez, car vous plurerez". *Ceux qui ont laissé sur la terre de plus riches monuments n'en sont pas plus à couvet de la justice de Dieu; ni les beaux vers, ne les beaux chants ne servent de rien devant Dieu, et Il n'épargnera pas ceux qui, en quelque manière que ce soit, auront entretenu la convoitise* ».

(11) E addolorato, perché fu tolto dall'insegnamento, e fu privato delle facoltà di predicare e di confessare.

(12) Pierre Nicole, teologo giansenista, uno dei « solitari » di Port Royal, autore di un *Traité de la comédie,* attaccato poi dall'ex amico Racine in *Lettres à l'auteur des hèresies imaginaires.*

(13) Almeno su quelle pagine. Perché nella vita, qualche contraddizione in proposito si trova. Risulta infatti che cinque anni prima delle *Maximes* (1689) aveva più volte assistito all'*Esther* di Racine e che quattro anni dopo assisté al *Misanthrope* di Molière (1698). Nel 1702 assisté alla *Pénélope* dell'Abbé Genest e finalmente, nel 1703, l'anno prima della morte, assisté presso la duchessa du Maine a quel *Tartufe* di Molière, i cui spettatori, l'11 agosto 1667, l'arcivescovo di Parigi Hardouin de Péréfixe aveva colpito di scomunica.

mentando le passioni; Secondo, perché grossi peccatori sono gli Attori; *Terzo, perché altrettanto lo sono gli* Spettatori.

Di regola la dimostrazione procede per « autorità ». In primo luogo testi della Sacra Scrittura, poi di Platone, Tertulliano, san Giovanni Crisostomo, sant'Agostino, san Carlo Borromeo, Nicole (14), e soprattutto — sei volte, e con larghi brani — di Bossuet: usati senza tener conto del loro contesto, come mattoni, per stordire l'avversario. Si ignorano, ovviamente, le autorità « scomode », per esempio Aristotele, san Tommaso d'Aquino, san Francesco di Sales (15), pur ricordate e discusse dal Cayorcy o da Bossuet; e là dove i testi sembrano troppo tirati per i capelli, sicché per provare troppo finiscono col non provare nulla, soccorre l'abbondanza di esclamazioni oratorie e di interrogativi retorici.

Unico argomento di ragione, derivato dal Bossuet, quello delle « passioni », quale materia obbligata del teatro; con le due conseguenze: che, dunque, l'attore, interpretandole, non può non calarvisi dentro e farle immoralmente sue; e parimente lo spettatore, facendosi prendere dall'azione scenica. Sofisma perdonabile il primo, dato che Denis Diderot non aveva ancora scritto il suo, poi notissimo e fondamentale, Paradoxe *dell'attore (è del 1773-'78); un po' meno il secondo, che non distingueva tra realtà umana e rappresentazione della stessa, partecipazione fattuale e responsabile alla prima ed ideale-estetica alla seconda, ignorando la via tracciata dalla* catarsis *aristotelica, e poi da altri, suoi commentatori o meno.*

* * *

Chiudendo, oggi, il curioso libretto, viene naturale trasferire la sua problematica sul teatro a quella odierna del cinema. Non per risolverla, ma per rilevarla; e, seguendo in parte il metodo dei canonici giansenisti, rilevarla con una serie di domande, non, tuttavia, retoriche, bensì stimolanti ad un esame di coscienza e ad una presa di responsabilità.

Certo, quelli confondevano il teatro quale quasi sempre era con quello che poteva e doveva essere; di qui la loro infelice, sterile e assurda intransigenza. Ma la produzione cinematografica odierna, specialmente in questi

(14) Si trascurano, invece, san Girolamo, san Cipriano, san Basilio e il Lattanzio, ricordati da Cayorcy; ed anche altri che potevano portare acqua al loro mulino, quali: Fénelon (*Lettre à l'Académie,* 1714), J.F. Senault, A. Conti (*Traité de la Comédie et des spectacles selon la tradition de l'Eglise,* 1667), J. B. Massillon, il protestante La Haye (*Instruction chrétienne touchant les spectacles publics,* 1639). Dopo vennero, tra gli altri, J.J. Rousseau (*Lettre à d'Alembert sur les spectacles,* 1758), A. Dumas, L.A. Noailles, G. De Seve de Rochechouart, A. Labouette, B. de Latour, Deprez de Boissy (*Lettre sur les spectacles,* 1756), ed il gesuita padre Porée, insegnante di Voltaire al Collège de Clermont, poi Louis le Grand.

(15) Tra i moderatamente favorevoli al teatro si contavano anche sant'Alberto Magno, san Bonaventura e sant'Antonino; come pure M. de Scudéry (*Apologie du théatre,* 1639), D'Aubignac (*Pratique du théatre,* 1667, contro il quale scrisse il Nicole), il protestante Chappuzeau (*Apologie du théatre,* 1674), Boileau, Fénelon, Leibnitz, che nel 1674 scriveva: « *Il me semble que la comédie fournit un excellent moyen d'instruire les hommes. C'est pourquoi je crois qu'il faut plutôt songer à la rectifier qu'à la rejeter* ».

ultimissimi anni, non sembra che faccia tutto il possibile per porre anche noi nella stessa illogica condizione?

*Essi ponevano ai cristiani l'aut aut: o tutto prendere, tradendo le promesse battesimali; o tutto disertare, facendo onore al proprio nome di cristiani. Ed avevano torto, escludendo l'*addo tertium *di un divertimento degno di cristiani, e di una « esperienza » delle passioni non necessariamente peccaminosa, sublimata nelle forme ricreate dell'arte. Ma, oggi, non si è troppo annacquato il Vangelo? Non si giuoca ipocritamente con i compromessi? Se spettatori: non abbiamo incrementato, con la nostra presenza pagante (16), una produzione, non solo non cristiana e non artistica, contraria ed irridente al Vangelo, ma rozza, quando non anche lurida? E, se critici: per opportunità, oppure complessati di « cultura », di « sociale », ecc., non ci siamo troppo spesso riempita la bocca di « estetica », di « denuncia », di « contestazione », quando di tutto si trattava meno che siffatti degnissimi valori?*

Avanti al fenomeno irreversibile di un teatro che si avviava a diventare grande veicolo di denuncia oggettiva, di espressione comunitaria, anche ad alto ed altissimo livello artistico, i miopi di Auxerre non trovavano di meglio che ricorrere alle proibizioni, alle scomuniche, e finivano addirittura con l'incitare alle violenze di piazza (17), imboccando quella via eversiva che cinquant'anni dopo avrebbe travolto, insieme con autentiche storture sociali, anche i rappresentanti di quella religione di amore che essi rappresentavano; né mai pensarono d'imboccare la via, più difficile e lunga, ma più illuminata, di educare il pubblico a scegliere e a giudicare, tra il molto di buono ed il molto di meno buono che la corrente trascinava seco. E i cattolici, in questi settant'anni di cinema come si sono comportati, e come continuano a comportarsi? Dove sono le realizzazioni positive, che giustifichino le loro retoriche denunce e le loro facili proteste? A che punto sono, anche dopo il Con-

(16) Infatti, bisogna dare atto a quei canonici della concretezza con la quale indicano nel lucro il settore da colpire, per bonificare un'attività condizionata dal fattore economico. Nel *Mandement* esortano i fedeli così: « *Forcez les* [i Comédiens] *en désertant leurs spectacles impies, d'abandonner une profession, qui les met dans un état perpétuel de péché; afin que frustrés des gains injustes, qu'ils se promettoient, ils travaillent pour subvenir à leurs besoins par de voies légitimes* » (p. 56); e nell'Istruzione ampliata variano il tema sul contrasto tra spese per il teatro (noi diremmo: incremento del divismo) ed indigenza dei poveri: « *Contribuer à entretenir leur corruption, leur luxe & leur vanité par des sommes immenses, qui suffiroient à seroient nécessaires aus besoins des pauvers de toute la ville?* » (p. 30), ed accompagnano il testo con questa nota, che, anche se esagera i conti, documenta sul costume del tempo: « *Chaque Représentation produit aux Comédiens aux environs de 150 livres, ce qui fait près de 600 livres par semaine, & 2400 livres par mois; de façon que s'ils restent ici un an, ils emporterons aux environs de dix mille écus: somme exorbitante pour la ville* » (p. 50).

(17) I bravi canonici sono infatti abbastanza espliciti nell'incitare i fedeli a buttare all'aria tendoni e teatri dei *Comédiens*. Rifacendosi a quanto era avvenuto a Burgos, in Spagna (vedi nota 9), scrivono: « *Puisqu'il leur faut des Spectacles, il est juste de leur en présenter. Montrons-leur la République Romaine abattant de ses propres mains, sur les représentations fortes & pressantes de Scipion Nasica, le Théatre qu'elle avoit fait construire. Montrons-leur de nos jours les Magistrats de Burgos,... ordonnant la destruction de leur Théatre qui avoit couté vingt mille Ducats* », e notano compiaciuti in margine: « *Le Ducat d'or vaut environ dix livres dix sols de notre monnoie* » (p. 48).

cilio, le iniziative per formare un pubblico maturo, d'illuminata e salda coscienza, responsabile delle sue scelte, capace di giudicare, sensibile ai valori artistici, preparato a riconoscere e ad amare, al di là delle deformazioni e delle metafore dello schermo, l'uomo « tutto intero »: miseria e capolavoro, umiliato e redento?

E si potrebbe continuare così per un pezzo, ripagandoci del tempo che ci ha preso la, in fondo sballata, Querelle, *documentata in questo curioso anonimo settecentesco.*

VERSO LA XXX MOSTRA DI VENEZIA

Alla fine del mese di marzo, dopo le dimissioni dell'Ing. Giovanni Favaretto Fisca, è stato nominato Commissario Straordinario dell'Ente Autonomo La Biennale di Venezia il Prof. Gianalberto Dell'Acqua, già Segretario Generale, e circa un mese dopo sono stati confermati i direttori del Festival Internazionale del Teatro, Wladimiro Dorigo, e del Festival Internazionale della Musica, Mario Labroca, ed è stato chiamato all'incarico di direttore della Mostra internazionale d'arte cinematografica, dopo le dimissioni di Luigi Chiarini, Ernesto G. Laura, già redattore-capo di Bianco e Nero *e curatore della rubrica televisiva* Cronache del cinema e del teatro *e ora redattore capo del* Filmlexicon. *Ricordato il rigore con cui Luigi Chiarini, in tempestose e contraddittorie difficoltà, ha portato avanti, sulla linea avviata da Floris L. Ammannati, l'impegno culturale della Mostra di Venezia, occorre dire che la preparazione e la premura con cui Laura segue il cinema e gli sviluppi della politica e della cultura cinematografica, la sua serietà, i suoi princìpi, la sua dirittura sono ben note e sono garanzia di attenzione, di rispetto, di partecipazione alle esigenze di un rinnovamento sano e vitale della Mostra, in un momento non facile per tutte le strutture della cultura e dello spettacolo e dei festival in particolare, in Italia e negli altri paesi.*

E' noto, e Bianco e Nero *non ha mancato di rilevarlo, che dall'agosto-settembre a oggi (e, prima ancora, dal giugno, se si vuole ricordare l'apertura tempestosa della Biennale d'arte) non è accaduto nulla, chi doveva e poteva non ha fatto purtroppo nulla, perché il 1969 fosse finalmente, trent'anni dopo, l'anno di un ordinamento democratico della Biennale (anche se negli ultimi tempi ci si era resi largamente indipendenti, nei fatti, dallo statuto del '38); è altrettanto noto che un Convegno di lavoro organizzato nel novembre scorso dal Comune di Venezia, sui problemi della Biennale, non ha avuto esito alcuno, né il Comune ha neppure provveduto alla pubblicazione degli « atti »; è altrettanto noto che, accanto ad esigenze com-*

prensibili, da parte di forze industriali e commerciali ci sono non nascoste e non sopite ambizioni e nostalgie, e da parte di forze culturali e del lavoro, accanto ad esigenze legittime, ci sono confusioni, pretestuosità, incertezze.

Tutto questo preesisteva e preesiste, senza sua responsabilità, al nuovo direttore della Mostra, e di tutto questo egli deve tener conto. E' necessario, ora, a nostro avviso, sperimentare, avviare — con poco tempo e con mille difficoltà di fronte — tutti i tentativi possibili perché un lavoro culturale democratico e libero sia il servizio al quale la Mostra possa rispondere, favorendo — nel quadro di un'industria sana (nessuno infatti vuol mettere sul lastrico i lavoratori del cinema, mentre è legittimo richiedere che il guadagno sia proporzionato all'investimento, e all'originalità e al coraggio e al valore sociale dell'investimento) — il film d'autore, il film di idee, il film teso alle idee e allo sviluppo socio-culturale del pubblico e del paese. E' necessario, non ignorandole, ma prescindendo per un momento dalle remore di cui s'è detto, procedere sul concreto, per lavorare a ciò in cui si ha fiducia, per dare ciascuno il proprio contributo alla realizzazione di ciò in cui si crede.

Questa, del resto, è anche la conclusione cui si è pervenuti in una riunione che ha avuto luogo a Roma oltre la metà di aprile, promossa dai lavoratori della Biennale, già in precedenza costituitisi in assemblea e poi in un Comitato di lavoro di sette membri. Il Comitato aveva invitato all'incontro (anzi a due incontri, e il secondo è stato quello conclusivo) tutte le forze professionali, culturali e lavorative dello spettacolo, e cioè: l'Accademia Italiana del Film, l'Associazione Autori Cinematografici Italiani, l'Associazione Italiana della Critica Cinematografica, l'Associazione Italiana Critici di Teatro, l'Associazione Nazionale Autori Cinematografici, l'Associazione Nazionale Teatro per l'Infanzia e la Gioventù, l'Associazione Nazionale Musicisti, l'Associazione «Nuova Scena», l'Associazione Ricreativa Culturale Italiana, la Associazione Sindacale degli Scrittori di Teatro, il Centro Studi Cinematografici, il Club della Critica Cinematografica Italiana, il Comitato di Coordinamento tra i Teatri Stabili, la Comunità Teatrale Emilia-Romagna, la Federazione Itataliana Cineforum, la Federazione Italiana Circoli del Cinema, la FIALS-UIL, la FILS-CGIL, la FULS-CISL, l'Istituto del Dramma Italiano, la Società Attori Italiani, la Società Italiana di Musica Contemporanea, il Sindacato Musicisti Italiani, il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani, il Sindacato Nazionale Autori Drammatici, l'Unione Italiana Circoli del Cinema, l'Unione Nazionale Autori Cinematografici, l'Unione Nazionale Attività Teatrali. Il Comitato di lavoro aveva presentato il documento che qui riportiamo in calce e che ha trovato d'accordo i presenti sulla prima parte di constatazioni e di rilievi; per quanto riguarda la parte delle «proposte», invece, constatato che sul punto 1) non era possibile giungere a un accordo fra il Comitato da una parte e le altre forze dall'altra in merito alla composizione numerica dell'«organo rappresentativo» (il Comitato infatti era sostanzialmente rigido sulla prevalenza numerica dei suoi rappresentanti), si è convenuto di sospendere ogni ulteriore esame del documento, per concludere, di fronte al Comitato di lavoro, così come più sopra notiamo.

G. G.

NOTE Il Comitato di lavoro eletto dall'Assemblea del personale dell'Ente autonomo La Biennale di Venezia,

preso atto della nomina del Commissario Straordinario dell'Ente prof. Gian Alberto Dell'Acqua, finalizzata alla realizzazione delle attività istituzionali del 1969,

ritenendo che tale gestione amministrativa si può rendere accettabile solo in quanto consenta durante quest'anno una libera sperimentazione di attività tale da prefigurare una effettiva trasformazione della Biennale nelle sue funzioni e nei suoi metodi di lavoro, come istituzione pubblica autonoma e autodiretta di carattere internazionale per l'informazione, la documentazione e la produzione artistico-culturale,

contando sul positivo atteggiamento già assunto dal Commissario in merito alle indicazioni e richieste formulate nella mozione programmatica approvata unanimamente dall'Assemblea del personale dell'Ente il 2 aprile,

si rivolge a tutte le forze democratiche di operatori in tutti i campi dell'arte (associazioni, circoli, sindacati, ecc.) per richiedere la loro collaborazione teorica e pratica all'impresa — fatta propria dall'Assemblea del personale — della sperimentazione nelle attività del 1969 come concreto avvio della trasformazione democratica della Biennale. Il Comitato di lavoro,

riconoscendo che le esigenze espresse nel 1968 dai movimenti di contestazione corrispondono a gran parte delle esigenze maturate e riconosciute da anni all'interno della Biennale,

ritiene che, al di là di spinte settoriali e di dibattiti parlamentari, solo una sperimentazione capace di ricomprendere e di rinnovare le tradizionali manifestazioni entro un quadro organico e interdisciplinare, sul piano di un profondo ripensamento strutturale di funzioni e di dimensioni spaziali e temporali, possa configurare in termini concreti e valutabili la possibilità di una nuova Biennale;

a tal fine il Comitato

propone alle forze democratiche degli operatori artistici i seguenti punti come principi qualificanti della sperimentazione, da discutere e applicare con comune lavoro:

1) creazione di un organo rappresentativo delle forze democratiche degli operatori artistici chiamato a collaborare con l'Assemblea del personale, il Comitato di lavoro e i Direttori per la programmazione delle attività del 1969;

2) pubblicazione di un periodico di alta tiratura per una stabile comunicazione in tutti i settori artistici fra artisti, critici e pubblico, che costituisca permanente impulso al rinnovamento dell'Ente, che sia gestito redazionalmente da un comitato aperto di rappresentanti delle forze democratiche degli operatori artistici liberamente formato, e curato editorialmente dalla Biennale;

3) superamento delle tradizionali delimitazioni di tempo e di luogo delle manifestazioni, con definizione coordinata delle date a prescindere da qualsiasi interesse di natura extraartistica, mediante forme di programmazione integrata, più estesa e ripetuta, e ricerca di nuovi ambienti di programmazione (per il momento in città, nell'estuario e nella terraferma);

4) eliminazione di ogni ufficialità diplomatica di partecipazione a tutte le manifestazioni di quest'anno (con riserva di studio approfondito della questione per raggiungere la stessa finalità anche con l'Esposizione d'arti figurative), con invito ad artisti ed opere di qualsiasi paese;

5) eliminazione di ogni aspetto concorsuale delle manifestazioni e dei relativi premi e giurie, e creazione di un servizio opinioni della critica e del pubblico;

6) realizzazione di una politica dei prezzi completamente nuova, con unificazione al massimo delle categorie di posti, abbonamenti anche a un ridotto numero di manifestazioni, forti ribassi del livello generale dei prezzi, accordi con aziende,

associazioni, sindacati, ecc. per concessioni di biglietti e abbonamenti a fortissima riduzione;

7) sperimentazione di stages artistici per la musica, il cinema, il teatro con commesse a gruppi nuovi di produzione specificamente coordinate ai programmi;

8) organizzazione nei luoghi delle manifestazioni programmate di esposizioni di arte contemporanea di ogni genere, aperte gratuitamente al pubblico, che costituiscano sperimentazione e fattiva dichiarazione di intenzioni circa il ripensamento dei campi di iniziativa dell'Ente e l'affermata necessaria interdisciplinarietà;

9) organizzazione di attività stabili dell'Archivio storico d'arte contemporanea, con presentazioni di libri e riviste di storia e critica di tutte le arti raccolti nella Biblioteca e nell'Emeroteca, conversazioni e proiezioni con i materiali e i films raccolti nella Fototeca e nella Cineteca, ecc. aperte gratuitamente al pubblico.

PROPOSTE PER UN'INDAGINE STATISTICA SULL'INIZIO DELLA STAGIONE DI PROSA: EVASIONI E TENTATIVI

di Carlo Brusati

« Anno zero » per il teatro di prosa? Può darsi. La crisi da tempo ventilata, da qualcuno addirittura prevista, è scoppiata in tutta la sua virulenza. La decantatissima gestione pubblica si trova impaniata in un periodo involutivo nel quale formule drammaturgiche e condizionamenti politici rivelano un'inefficienza sistematica. Buona parte delle compagnie di giro è morta vittima delle tasse, dei ristorni, dei diritti erariali, delle anomalie di una società poco propensa a livello medio ad assecondare e favorire tentativi culturali centrifughi. I « Cut », più o meno tutti, in particolare quelli che avevano contraddistinto un coraggioso periodo di rinnovamento all'interno del teatro tradizionale, subiscono sempre più le conseguenze di una situazione universitaria sconvolta dal dissenso e alla ricerca di una via di uscita. L'avanguardia di qualche anno fa, particolarmente quella legata al gruppo del « Nuovo Teatro », è svanita nel nulla per ricomparire di tanto in tanto con le coraggiose sperimentazioni di Carmelo Bene e Mario Ricci. E non basta. Il « progetto di legge » giace ancora in una mortificante attesa, nonostante la situazione logistica disastrosa, le confusioni di competenze, le urgenti riforme di cui abbisognano soprattutto i Teatri Stabili; mentre il « pubblico », sul quale si riponevano le maggiori speranze per una totale rifioritura della nostra tradizione drammaturgica, con il suo atteggiamento non previsto e le scelte sempre più qualunquiste induce a porre gravi ipotesche sul futuro di un « certo » teatro.

Un panorama del genere è davvero sconsolante. A tutti i livelli. Nella misura in cui si fa specchio di una realtà oggi da più parte contestata e rimessa in discussione, dimostra altrettanto inequivocabilmente che l'ottimismo facile degli anni precedenti, le concelebrazioni autoelogiative durante convegni (Firenze, Riccione), rassegne (Firenze), tavole rotonde, attingevano nel nulla o quel che è peggio nella parzialità. Dove è finito il teatro epico di Strehler? L'impegno demistificante della cultura borghese di Squarzina? La dimensione popolana e casereccia del De Bosio ruzantesco? Il lirismo impegnato de « I Giovani »? La sperimentazione shakespiriana e di costume della compagnia « Proclemer-Albertazzi »? E' proprio vero che gli sforzi più validi di taluni teatranti, sforzi di valore innanzitutto drammaturgico al di là del mestiere, sono destinati a non avere alcun seguito? E' ormai assodato che un certo periodo del teatro italiano è finito, superato dagli eventi, dalle multiformi evasioni di una società legata ai miti del benessere, di una cultura sempre meno autonoma e oramai instradata nei grandi canali dell'editoria internazionale di consumo?

* * *

Un fatto è certo. In questo momento regna ovunque incontrastato il teatro di « evasione ». Ogni piazza, per determinati spettacoli di richiamo (cioè con cantanti alla moda, attrici cinematografiche sulla cresta dell'onda, comici televisivi ecc...), si rivela un boccone ghiotto e succulento. In questo caso la provincia non smentisce le grandi città. E' un osanna frenetico e collettivo. Lo sai che non ti sento quando scorre l'acqua *di Anderson, presentato da Gino Bramieri, in sole sei città, per un totale di centouno repliche, ha incassato duecento milioni.* Venti zecchini d'oro, *senza tener conto del successo milanese al « Manzoni », ha raggiunto in 70 giorni quasi centosettanta milioni. E qualora si volesse fare una graduatoria « di merito » non si potrebbe fare a meno di citare* Aspettando Jo *(130 milioni con 70 repliche),* Il gufo e la gattina *(61 milioni con 41 repliche),* Fiore di cactus *(50 milioni con 40 repliche). Tali dati ovviamente sono suscettibibli di variazioni aggiuntive, giacché i giri delle compagnie devono ancora terminare (in qualche caso non tengono conto di alcune grandi città ancora « scoperte »). Nel complesso servono ad inquadrare il « movimento» dell'attuale stagione. Né più né meno di quanto sta accadendo con il cinema, anche in teatro si può dire che stia trionfando lo spettacolo « di confezione », surgelato e farcito, legato al carro della tradizione più smaccata. Non stupisce che fra le cifre or ora riportate facciano capolino lavori di più severo impegno. Ad esempio* L'amica delle mogli *(125 milioni in 77 giorni),* Liolà *(80 milioni in 92 repliche),* Vita col padre *(60 milioni con 55 giorni),* T'lass mai fait parei *(56 milioni in 30 giorni),* Natale in casa Cupiello *(54 milioni in 43 giorni). Si tratta infatti di messinscene in linea con il gusto ricorrente, in tutto e per tutto rispettose della « tabella di marcia » media degli interessi pseudo-culturali riservati ai mezzi di comunicazione sociale oggi. Il Pirandello di Modugno, del resto, travasa la dinamica ideologica in un giochetto mimico di folclore e danza, mentre la « resa » economica del dramma dialettale ancora*

una volta attraverso le cifre prova l'effettivo interesse di un pubblico periferico-operaio e piccolo-borghese a questo genere di drammaturgia. L'amica delle mogli *invece, ed il lavoro della compagnia « Morelli-Stoppa », ripreso più volte fin dall'immediato dopoguerra, confermano ancora una volta le preferenze dei cosiddetti spettatori « scelti » verso testi dai quali traspaia in un modo o nell'altro una costante analogia con i problemi, le frustrazioni, le gioie, le ripicche, della vita quotidiana. In tal senso si giustifica l'enorme entusiasmo e l'alto indice di frequenza « a recita » per la* Dama di Chez Maxim *(quasi due milioni di media per recita) e* 2+2 non fa più quattro *(1 milione e 600 mila lire)* Fam, Fum, Frec *(2 milioni e 70 mila lire), spettacoli senza dubbio « leggeri », dalla risata pronta e superficiale, ma nondimeno in linea alle problematiche « familiari ». E' evidente che al di là di determinate mete, oltre certi discorsi, senza tener conto di uno stile « scenico » fruibile soprattutto secondo gli stereotipi della battuta frizzante all'italiana, di un culto per la bellezza-giovinezza sapido di gallismo estivo, di una musica in generale da « juke-box », di macchiettismo ambiguo e salace per lo più portato al « doppio senso » (è in fondo il retaggio dell'avanspettacolo da dove proviene più di un illustre esponente di questo tipo di teatro), qualora si ponga come base di partenza e punto d'arrivo un incontrastato tornaconto economico, non si può certamente andare. Il successo dei vari Bramieri, Chiari, Lupo, Rascel, Dapporto, Macario, Dorelli, Spaak è un indice significativo. In fondo non si tratta di esperienze molto distanti nelle loro caratteristiche. Potrebbero con un po' di pazienza essere evidenziate tali caratteristiche: il disimpegno, il qualunquismo, la finzione più smaccata e falsa, la assenza di uno stile recitativo (tranne che negli attori di secondo piano di solito « colti » fra i disoccupati delle troupe più illustri), la scenografia « eclatante » e lussuosa, una mimica di gruppo erede diretta delle illustri scalee della Osiris, danze e balletti spruzzati di esotismo ed erotomania. Una operazione del tutto mistificante. E' il segno di un'evasione totale ad uso e consumo per le masse — in verità molto estese — avide di recepire dal palcoscenico non l'ansia dialettica, un discorso contestativo, problemi ed ideologie in contrasto con il perbenismo del-seduto-in-poltrona, ma la facile dimestichezza delle cose acquisite. E se è tale il risultato dopo anni di « teatro impegnato », di brechtianesimo, pirandellismo, di americanismo alla Williams, dopo il superamento dei vari Niccodemi o Rovetta e Zuccoli, bisogna dire che si è lavorato sovente in modo sbagliato; per lo meno non rispondente alle esigenze di una comunità che voleva « dell'altro ». Un ultimo dato a questo proposito.* Rotobai 69 *lo spettacolo della « Goliardica M. Baistrocchi » a Genova ha incassato in cinque giorni quasi otto milioni. Nell'anno delle occupazioni, della crisi cecoslovacca, del riacutizzarsi delle tensioni internazionali, del dissenso capillare, della contestazione studentesca, si preferisce ancora ridere nel modo squallido degli anni « in nero ». Si va a teatro « in massa » per urlare alla battuta facile e sdilinquirsi alle mossette del compagno-ballerina di prima fila. E' sintomatico (anche se l'esempio riferito si limita ad una città non certo in linea con i « problemi vivi » del tempo). Il « teatro digestivo » di Bertolt Brecht resiste ad ogni bufera.*

* * *

Intanto il repertorio più impegnato non trova una via d'uscita. Questo inizio di stagione ha spazzato via le ultime illusioni. Oramai ha preso consistenza un'istituzionalizzazione radicale del fatto scenico: il filone dei classici, il filone tradizionale-borghese, il filone contemporaneo nelle sue molteplici sfaccettature. Il teatro come specchio di una società, riflesso, allo stesso tempo guida, lo si può considerare un mito degli anni sessanta, quando il fiorire degli Stabili ed il pullulare delle compagnie di giro o di piccoli gruppi locali lasciava spazio per le più rosee speranze. Sempre più dopo i primi sintomi dell'involuzione di Strehler, iniziati qualche tempo fa (grosso modo all'epoca della Rassegna di Firenze, se si vuol dare una collocazione precisa, del '65) il « male oscuro » si è rapidamente diffuso nella misura in cui l'istituzionalizzazione tematica nascondeva un vuoto creativo polivalente; dall'autore all'attore, dal regista al teatro « ente-pubblico ». La ricerca è via via diventata « routine » schematica al soldo della magnificenza, dello strepitoso a-tutti-i-costi, a scapito della parola. Il mattatore si è incamminato per la strada della gigioneria ideologica. Il repertorio ha sfumato la fertilità nel manierismo o nella problematica di comodo. L'attore è diventato un oculato piazzista, soprattutto sensibile ai guadagni televisivi e al redditizio « Carosello ». La sperimentazione più vera si è sempre più chiusa in se stessa; al di fuori ha trovato molta ostilità, talvolta è stata sgominata, per paure codine, con metodi per lo meno « antipatici ». La recente storia della drammaturgia italiana, nonostante gli sforzi di taluni critici, gli studi di teorici e studiosi pubblicati sempre più numerosi, il pullulare delle collane specializzate, passa per un declino metodico e dilagante. E forse non poteva non essere altrimenti. Il paese, nel travaso dal « boom » alla congiuntura, e dopo, ha rivelato tutti i limiti macroscopici delle sue strutture solo in parte adatte alle esigenze di una moderna società tecnologica, ha messo in luce secolari ed insanabili sperequazioni, le inefficienze della burocrazia, la retrodatazione delle istituzioni scolastiche, gli inutili contrasti fra partiti sempre meno rispondenti alle richieste della base, del singolo elettore, di vaste zone culturali. E' il momento degli scandali, del centrosinistra contrastato ovunque, della crisi della lira, di una società che dopo il sonno secolare si sveglia di soprassalto e si accorge di dover recuperare in fretta il tempo perduto. Il nostro teatro, quello più vero, ancora fresco di anagrafe nel senso più squisitamente politico della parola, risente ovviamente di questa crisi di crescenza, resa ancora più acuta dai non facili problemi internazionali (Vietnam, razzismo, Medio Oriente, Cina). Mette in luce tutta la sua inadeguatezza e la sua impossibilità a farsi interprete del mondo contemporaneo. In questo momento spuntano le celebrazioni pirandelliane, le mitomanie aumentano, le istituzioni grondano di monumentalità; si fa strada anche nelle « gestioni pubbliche » l'efficientismo e l'ossessione dei bilanci in attivo. Gli attori reclamano paghe sempre più alte, i registi dilagano nello sfarzo, gli autori nella inconsistenza. Intanto molte zone restano quasi totalmente scoperte. Non poteva andare diversamente. E l'attuale stagione è il segno di questa involuzione giunta al massimo grado.

* * *

Decadimento totale dunque. Anno zero quindi. E di conseguenza andamento prevedibile in questi mesi. Il « classico » resiste, ma senza troppa convinzione. A parte il tonfo di Ronconi con Il Candelaio *o lo Shakespeare di maniera al S. Babila* (La dodicesima notte), *merita un cenno meno fuggevole il goldoniano* Carnovale *di Squarzina. La regia, messa da parte ogni velleità ed aggiornamento in senso ideologico-politico, diventa « saggio » filologico di un'epoca segnata dalla decadenza culturale. Il « dissenso » è invece quanto mai evidente nelle sartriane* Mosche *di Enriquez e nello spettacolo dello stesso regista dedicato a* La scuola di Barbiana e la contestazione studentesca. *Tutti gli stereotipi di una certa scuola del maoismo universitario e scolastico, con prevaricazioni al Vietnam e all'epopea di Che Guevara, vengono chiamati in causa. Se lo spettacolo vuole avere solo pretese informative colpisce in modo giusto. Ma qualora accampasse altre velleità bisognerebbe dire che lo fa nei termini di un facile consumismo; tanto meno asseconda il vero spirito di una rivoluzione globale.*

Un sintomo rilevante di questa stagione è che proprio il dissenso da fatto sociologico e politico diventa oggetto di proposta scenica. Si manifesta in modo contrastante e non sempre i risultati sono felici. La contestazione al teatro tradizionale mediante uno stile direttamente influenzato dalle teorie rivoluzionarie di Majakovskij, nel contempo dalle recenti conquiste dell'avanguardia teatrale, si può intravedere in quel Visita alle prove dell'isola purpurea *che ha inaugurato l'ultima stagione del « Piccolo » di Milano. Ma tale contestazione non si limita solo ad un fatto di drammaturgia. E' anche portata nel senso più scopertamente politico.* Off-limits *e* Benito Cereno *ne sono una prova. I due spettacoli, partendo da punti di vista differenti, uno dall'interno della società Usa, l'altro dall'angolazione « razziale », sono invettive perentorie contro la civiltà americana. Viene preso di mira l'imperialismo economico e politico, l'ipocrisia falsa, il « benessere » rilucente di malessere, la cattura tendenziosa, da parte degli inseriti, di una gioventù portata al velleitarismo idealistico, controcorrente, eppure bacata interiormente. I negri ancora una volta fanno la parte degli animali oppressi. Ma si tratta di un razzismo facile, troppo manicheo e neppure socialmente autentico.*

Ecco i primi elementi di questi mesi: dissenso, contestazione, antirazzismo, pacifismo. Talvolta però l'operazione si risolve alla stregua di una satira bonaria, a priori — cioè in sede di allestimento — già spuntata ed inoffensiva. Non spingete scappiamo anche noi *oltre a puntare più sul « comico-mimico » attinge battute e problemi da un terreno ideologicamente neutrale. Con* Meno storie *ed* Io non voglio morire idiota *le agitazioni studentesche addirittura trovano una risposta « in negativo ». Il tono generale nelle due pièces non viene fuori da una precisa collocazione ideologica; c'è banale cabarettismo di « disimpegno » ed in controluce si strizza l'occhio alla violenza del sistema. Violenza più volte redarguita invece nel modo giusto da* La vita immaginaria dello spazzino Augusto G.; *i ricordi rappresentano una stimolante giustificazione per rinnovati metodi rivoluzionari, per uno sradicamento totale del potere di una sola classe. Quella « classe » testarda e coc-*

NOTE *ciuta a voler fermare la storia, quasi fosse un suo privilegio, a mimetizzarsi sempre più nel decadentismo esistenziale di* Hedda Gabler, *nel circolo chiuso dei rapporti umani esasperati dall'incomunicabilità, dalla frustrazione sentimentale, dal pessimismo congenito delle coscienze. E' la solita questione dei «vinti» e non domati. Ibsèn li rappresenta senza vezzi e rughe; tormentati ed impotenti alla stregua di un* Piccolo Eyolf.

Il sistema, anche a livello di rappresentazione (nello stile e nelle qualità stesse del linguaggio), viene messo in crisi. Fedra, *pur desunta da Seneca e perciò del più assurdo classicismo, pur ossessionata da una ristrutturazione tutta particolare (forse c'entra anche Artaud), indica che da parte di un regista — Ronconi — è stato operato un capovolgimento di valori ideologici attraverso i corrispettivi segni drammaturgici. Come ne* Le Mutande. *Viene ripescato un testo del periodo guglielmino e lo si trasferisce, al di là dei connotati storici, in «questo» tempo. L'analogia vi gioca da principio alla fine. L'insita violenza di allora — sorvolata poi dalle aquile della Wermacht — è l'identica violenza delle società benestanti di oggi. Un* Dio Kurt *vigila nell'ombra, sempre presente ed attento a colpire di nuovo con le svastiche ed i campi di sterminio.*

Altro discorso, quello della violenza, per di più allo stato per ora embrionale. Può essere nel senso antibellicista di Oltre il ponte c'è un cimitero, *nel senso espressivo-allusivo de* Gli Uccelli *aristofanei. Alcuni spettacoli lo ripropongono da differenti e forse più diretti punti di vista. Il Mrozek di* Quadriglia *ed* I profeti *insieme al conterraneo Rozewicz de* I testimoni *ne discute in termini di potere, di lotte generazionali, di impotenza riformistica; ancora una volta dirime le controversie ingarbugliandole ancora di più — la sua confusione ideologica è un fatto dichiaratamente etico — quasi fossero un frenetico* Tango *nel caleidoscopio incomprensibile della storia.*

Mister Sloane, L'inserzione, Quartetto, Londra W-11 *lasciano alle spalle l'angolazione della ribellione comunitaria e ritornano all'interno delle istituzioni. La loro violenza si svolge dentro una civiltà malata, fra le pareti decrepite dell'istituto familiare. Paradossalmente, ma anche sintomaticamente, la crisi è il dato di fatto su cui prende corpo l'azione scenica. La costellano personaggi squilibrati, nevrotici, violenti, assurdi: l'altra faccia di un mondo «incerottato» dai consumi, dalle scritte al neon, dalle réclames. Per contrapposizione* Lettere ad un sindaco *e* Soluzione finale, *come «faccia» bella di un mondo impestato dalla psicanalisi — ovvero dai complessi e dalle nevrosi —, di manie, di automatismo, insieme allo straniamento fumettistico di* Sono bella... ho un gran naso, *laccano con ironia la vita quotidianamente spesa fra i consumi, le petizioni, le bustarelle, i guadagni sempre più alti, il bridge, l'evasioni lecite ed illecite. E dietro, poco dopo l'angolo di quella strada rilucente, prospera la miseria più nera; morale e fisica.* Il sottoscala *segna l'arrivo dell'omosessualità nel teatro italiano in modo più forte e ficcante di* Menage a tre; *ma si è ancora ben lontani dalla miseria autentica di Genet* (Les bonnes) *o di Brecht* (Dialoghi dei profughi). *E' questa una miseria epica, crudele, a volte didascalica: «aggettivi» messi un po' da parte durante l'avvio e la mezza età di questa stagione. Forse per questo proprio Brecht e Genet ed anche Eliot* (Cocktail Party) *spuntano un po' anacronistici*

nell'anno « uno » del divorzio Strehler-Grassi; nell'anno delle controversie delle « cotture », dell'Accademia in subbuglio, del Fantoccio lusitano *atteso alla stregua di un messia drammaturgico profetizzato da secoli.*

Anche questo è un dato. Intanto è arrivato Gombrowicz. Nel suo Matrimonio *c'è incomunicabilità, sete di comprensione, desiderio di sconfiggere frustrazione ed impotenza; in sostanza tutta la tematica finora esposta. Il testo dello scrittore polacco è un « magma » dell'assurdo. Scritto durante l'ultima guerra si avverte di continuo la violenza esterna cui deve essere stato sottoposto all'atto della creazione. Perciò colpisce, per reazione, in tutte le direzioni. Coagula e spappola i miti di allora e di adesso; ridimensiona Beckett, Ionesco, Adamov, « sacra trinità » della drammaturgia francese post-bellica. Spara a « tappeto » sul teatro tradizionale e sulle stereotipie ideologiche. Persino Shakespeare è chiamato in causa. Si contesta in tutti i sensi. L'anno « zero », a mio avviso, comincia da qui; cioè nel momento in cui un'opera si fa portavoce di un'autentica disintegrazione dei perbenismi artistici, sociali, politici; nella misura in cui tale messaggio è capace di prolificare e prosperare, rimettendo in discussione ogni cosa, richiamando lo spettatore ai propri doveri, l'uomo di cultura ai suoi compiti, il detentore del potere agli impegni verso gli altri e non ai diritti verso se stesso.*

Non è poco. Mentre il « Durini », a Milano, dopo anni di gloriosa attività nel campo avanguardistico, i diciannove milioni di incasso nella scorsa stagione, vittima di un pubblico sempre meno interessato sempre più snob chiude i battenti. Forse qualche bagliore tra le « rovine fumanti » del cosiddetto dramma impegnato rischiara l'orizzonte. In questi mesi di dissoluzione delle metodologie preesistenti si stanno già ponendo le basi di una nuova vita teatrale. Spetta ora ai legiferanti della politica capire in quali difficoltà si sta dibattendo un certo gruppo di addetti ai lavori, facilitarne il compito, se si vuole che « l'habitat » del nostro paese, lo stesso velleitarismo politico delle ultime generazioni, cresca, grazie anche ad un sistema teatrale rinnovato, « a misura dell'uomo ».

CONTESTAZIONE E NO NELLA PRIMA FASE DELLA STAGIONE LIRICA

di Giorgio Gualerzi

Contestazione dal di fuori, ovvero prima rapidissima fase della stagione lirica italiana 1968-69. Come si ricorderà, le serate inaugurali della Scala, del Massimo di Palermo, del Regio di Parma e persino del Teatro di Corte della

reggia di Caserta (dove si rappresentava la Nina di Paisiello), vennero disturbate da schiere più o meno folte di giovanotti di ambo i sessi, manco a dirlo di prevalente estrazione borghese (ma dove non mancavano facce patibolari di cui era facile immaginare gli eventuali trascorsi penali più che quelli melodrammatici). A costoro non pareva vero, in nome di non si sa bene quale contenuto ideologico (o forse lo si sa fin troppo!), di fare un po' di « cagnara », insultando i bravi « borghesi » che si recavano a consumare il solito rito operistico di fine anno. Tutto si risolse con un po' di paura, mimore sfoggio di eleganza in platea e abiti da sera imbrattati di vernice e di rosso d'uova marce.

Molto dunque sul piano della cronaca, ma nulla su quello di un'effettiva soluzione dei molti annosissimi problemi che angustiano il nostro teatro lirico e che la legge Corona si è sforzata, finora purtroppo con poco successo, di avviare a soluzione. Problemi che lo svolgimento della stagione ha ripetutamente posto in luce, anche in modo clamoroso, stimolando la più efficace delle contestazioni, quella dal di dentro, fatta cioè da persone che vivono « nel » e « del » teatro lirico, che ne conoscono a fondo le zone di luce e d'ombra (ahimé frequenti), che ne seguono con passione le varie alterne vicende.

La contestazione seria è cominciata al Regio di Parma con i fischi indirizzati a Un quarto di vita di Giorgio Gaslini, per invitare il compositore milanese a non più confondere un qualunque « piper » con il teatro lirico. Poi ci sono stati i casi del tenore Del Bianco (ancora a Parma) e del soprano Irma Capece Minutolo (a Napoli), per i quali è stato ripristinato l'istituto della « protesta » da parte dei rispettivi direttori d'orchestra, e il caso davvero grottesco del mezzosoprano Armanda Bonato (a Mantova), che ha tentato di aggredire il maestro Manno Wolf Ferrari, colpevole di averne chiesta (e ottenuta) la sostituzione nel Trovatore (ma per carità non si parli di « protesta », altrimenti arriva una lettera di diffida alla rivista per reato di diffamazione e di non so che altro ancora...). E si sono pure verificate occasioni di cantanti « beccati » dal pubblico: a viva voce la Cossotto nell'Orfeo di Gluck alla Scala, e per iscritto Bergonzi, Manrico non proprio irresistibile al Nuovo di Torino. (E qui si dovrebbe riaprire il discorso, già sollevato in questa sede, da Giovanni Leto, della crisi gravissima che da anni travaglia i quadri esecutivi del repertorio verdiano, e del repertorio romantico in genere come vedremo più avanti).

Poi ci sarebbe la vera contestazione da fare (ma che finora non si è fatta e forse mai si farà), che riguarda le strutture portanti del teatro lirico italiano corrose dalla politica, anzi dall'intrallazzo politico (il caso di Firenze supera tutti i limiti della decenza!), combinato con il discutibilissimo dettato della legge Corona. Di qui la scelta di direttori artistici che sono tutti ottimi musicisti ma hanno poca (e in qualche caso nessuna) dimestichezza, per esempio, con il problema fondamentale del teatro lirico che è quello delle voci. (Salvo poi scaltramente ripiegare sulla data di assunzione dell'incarico invariabilmente condizionata dalla necessità di predisporre i cartelloni con mesi e mesi, se non addirittura anni, di anticipo). Nessuna meraviglia quindi se

uno di loro, a quanto sembra, si affidi a un ex-tenore, con il risultato che opportunisti e profittatori, cacciati dalla porta, finiranno per rientrare di soppiatto dalla finestra, mentre le persone realmente competenti e disinteressate nella delicata materia (che molte certo non sono) restano ignorate o inascoltate Cassandre a meditare sugli errori altrui (il Pavarotti richiesto di cantare Aida *a Caracalla e la Ligabue interpellata per Astrifiammante nel* Flauto magico *sono soltanto due « perle », anche se di inestimabile valore, di una lunga collana).*

Naturalmente tutta questa situazione finisce per ripercuotersi sul livello degli spettacoli, anche dei teatri più importanti, determinando, in una serie di reazioni a catena, oltre allo sperpero gravissimo di pubblico denaro (e sfido che i miliardi non bastano mai!), anche sfiducia e malcontento in quella parte del pubblico sia pur modesta che ancora non ha abdicato alla propria insostituibile funzione critica. E dopo lo scandaloso Roberto il diavolo *dello scorso anno, ecco dunque una deprecabile* Maria di Rohan *scaligera che può benissimo essere presa come punto d'arrivo di una profonda crisi di esigenze strutturali e di valori interpretativi che ha finito per coinvolgere anche quello che, in fondo non sappiamo se a torto o a ragione, è ancora considerato il tempio aulico del melodramma, il maggiore teatro lirico del mondo.*

* * *

I fatti sono noti. Inclusa nel cartellone per soddisfare la richiesta di Renata Scotto (a nostro avviso tuttavia non l'interprete ideale di una parte scritta per soprano drammatico di agilità), quest'opera donizettiana — non migliore né peggiore di molte altre del suo autore, o di Mercadante o di Pacini o dello stesso Verdi — si è vista all'ultimo momento privata della protagonista (e qui bisognerebbe chiamare in causa tanto la leggerezza del celebre soprano quanto l'imprevidenza dei dirigenti scaligeri), e per soprammercato anche del deuteragonista Gianni Raimondi, colpito da una noiosa faringite.

Cose che capitano ma che, proprio perché rientrano nel novero delle cose possibili, bisogna sapere prevenire in tempo disponendo di adeguate riserve. E tali per la verità sembrarono, solo assai parzialmente, tanto Maria Luisa Cioni — una outsider piena di buona volontà giunta alla Scala dopo lustri di onorata « gavetta » prevalentemente spesa nella provincia italiana e straniera — quanto Ottavio Garaventa, un tenorino genovese che indubbiamente sa cantare ma al quale l'ambizione smisurata potrà anche giocare qualche brutto scherzo; né più a suo agio nel virtuosistico travesti role *di Armando di Gondi (una copia sbiadita del Maffio Orsini della* Borgia, *più che un'anticipazione dell'Oscar verdiano, come da qualcuno si è voluto vedere) sembrò la pur volonterosa Anna Maria Rota.*

E fin qui eravamo ancora entro i confini di un'aurea mediocritas che, pur essendo ovviamente inadeguata al livello che sempre (e specialmente per queste « riprese ») si vorrebbe dalla Scala, non offendeva tuttavia il buon gusto e una sostanziale correttezza di fondo. Ampiamente varcati, invece, l'uno e l'altra nel caso del baritono, la cui parte ha il difetto (grave per i

cantanti e gli appassionati di oggi) di essere giustamente legata al mito di uno dei più grandi cantanti-attori in senso assoluto apparsi nella storia del teatro lirico, ovvero Mattia Battistini. Ora, se è vero che non si poteva pretendere (ci mancherebbe altro!) che la Scala resuscitasse il celebre baritono, è vero però che si poteva, e doveva, esigere che la memoria del povero (e più che mai bistrattato) Donizetti non venisse deturpata dal canto (si fa per dire...) e dall'azione di Giangiacomo Guelfi, e in seconda istanza del sostituto Carlo Meliciani, al quale però siamo debitori di momenti di vivissima ilarità per avere egli saputo foggiare una caricatura del baritono romantico quale neppure la fervida fantasia ferravilliana avrebbe saputo immaginare e realizzare di effetto più irresistibile.

Se poi aggiungiamo che la direzione di Mario Gusella non sembrò delle più ispirate, ci pare allora perfettamente comprensibile la dura reazione di una parte del pubblico, certo di più dell'intervento di Fedele d'Amico che, riprendendo una definizione di Guttuso, ha gratificato i dissenzienti del pesante epiteto « cretini per censo » (laddove, se mai, come tali andrebbero considerati taluni cantanti strapagati e il cui valore è certamente di gran lunga inferiore al « cachet » percepito). Insomma, una data infausta di questo dopoguerra scaligero, la cui lezione non dovrebbe però isterilirsi in beghe da « ridotto » o da caffé, ma varrebbe la pena venisse raccolta e freddamente analizzata a tutti i livelli in sede competente (ma esiste ancora?) per trarne qualche utile insegnamento prima che sia davvero troppo tardi.

UN CONVEGNO CONTRO LA CENSURA

di Giacomo Gambetti

Il 23 marzo si è svolto a Roma, indetto dall'AIACE (Associazione Italiana Amici dei Cinémas d'essai) un Convegno « contro la censura ». Aperto dal presidente dell'AIACE Alberto Lattuada, e con la presenza del segretario generale Sergio Andreotti, il Convegno non ha visto purtroppo — ma forse non a caso — una partecipazione molto ampia e attiva di autori, critici, uomini politici, anche se gli interventi non sono mancati. Hanno parlato, variamente formulando proposte e opinioni, il sen. Jannelli del PSI, l'on. Barzini del PLI, Mario Di Bartolomei del PRI, Luciano Gruppi del PCI, Fabio De Luca, Giorgio Moscon, Lino Miccichè, Marcello Fondato, Callisto Cosulich, Luigi Fulci. Riportiamo in calce il testo del comunicato che l'AIACE ha reso noto in data 27 marzo, comunicato che ci pare metta bene in rilievo lo svolgersi dei lavori e indichi i temi su cui operare.

Per parte nostra, constatiamo ancora che si parla dell'abolizione della censura, saltuariamente, quando accade qualcosa di clamoroso; poi ritorna il silenzio.. E' pur vero che sono pronti in Parlamento vari progetti di legge, di differenti partiti politici, ma problemi più urgenti — ci sono sempre problemi più urgenti — fanno sì che quello della censura subisca continui rinvii: rinvii cui lo spettacolo — che è importante, ma meno della scuola, delle pensioni, degli statali, dell'industria, del Biafra e di tante altre cose — è soggetto in più di una occasione e di una circostanza. Il problema però esiste ed è basilare, non soltanto perché siamo convinti che la Costituzione non *legittima la censura (artt. 21 e 33), non soltanto perché ormai tutti sanno che la censura non salva dal cattivo gusto e dalla pornografia, ma sostanzialmente perché si tratta di una indispensabile condizione di libertà in un paese civile e responsabile, popolato da adulti responsabili e non da minorati in stato di tutela. E il «dopo»? Al dopo si può pensare: sempre meglio di adesso sarà. Va detto che c'è chi ritiene autori, produttori, noleggiatori, esercenti, fra i principali responsabili del mantenimento dell'attuale sistema censorio: in sostanza — si dice — tutte codeste categorie si sentono, in questo modo, salvaguardate dal dolo, e quindi libere di procedere a ogni tipo di « esperimento » rischiando, proporzionalmente, assai poco, sia in relazione a un film per ipotesi processato sia in relazione alla quantità di film cui, a vario titolo, sono interessate. L'ipotesi è audace, ma non priva di attendibilità: ovviamente, quando capita, gli uni e gli altri protestano, ma anche questo potrebbe far parte del gioco e della convenzione. Nella sostanza, nessuna presa di posizione definitiva e radicale è mai stata presa, dagli autori, in primo luogo, e poi dai produttori eccetera, contro la censura: nessun aut-aut, come sarebbe legittimo, possibile ed auspicabile. Ma anche qui, bisogna cominciare, fortunatamente, a distinguere: ci sono gli autori — pochi — dell'*underground *italiano — timido underground, in realtà, ma non sprovveduto nelle intelligenze, nelle idee, nella qualità — i quali non presentano, per principio, i loro film in censura, e — se è il caso — rischiano e pagano di persona. Le speranze non vengono né dalle associazioni costituite, purtroppo, che non sembrano agire in proporzione di quanto parlano (anzi, agiscono soltanto quando gli torna il conto, non quando il problema è valido: e la coincidenza può essere casuale), né dagli scarichi di coscienza ogni tanto. E anche la critica ha la sua — non piccola — parte di responsabilità.*

Una domanda, infine, a latere, ma non tanto: in un servizio di TV7 trasmesso in televisione il 30 maggio, si denunciava e si provava, con le immagini, la presenza di minori di 18 anni in sale cinematografiche presumibilmente romane in cui erano in proiezione film vietati ai minori di tale età: o TV7 — come non *abbiamo motivo di ritenere — ha rappresentato il falso, e allora ci meraviglia il silenzio dell'associazione degli esercenti cinematografici; o TV7 ha rappresentato il vero, e allora un poco ci sorprende il silenzio di chi tale divieto deve far rispettare e di chi deve comminare le relative sanzioni in caso di violazione. Il problema dei film « vietati ai minori » è infatti gravissimo: e come siamo contrari a ogni forma di censura, così siamo favorevoli a un controllo rigoroso — sotto la responsabilità della famiglia e della scuola — di ciò che i giovani « consumano »: ed anche questo (realizzazione e circolazione*

di film per la gioventù, criteri educativi, chi educhi gli educatori, eccetera) è un problema complesso e delicato.

Il Direttivo Centrale dell'AIACE, riunitosi per esaminare i risultati del Convegno contro la censura da esso indetto per il 23 marzo scorso, esprime il più vivo compiacimento per le vaste adesioni raccolte dall'iniziativa e per la qualificata partecipazione di rappresentanti dei partiti politici, del governo e delle opposizioni, di associazioni culturali e di categoria, di registi, dirigenti sindacali, critici e giornalisti cinematografici. Questi risultati confermano la validità della linea coerentemente perseguita dall'AIACE nella battaglia per la soppressione di ogni forma di censura nel campo dello spettacolo cinematografico.

L'AIACE, nel sottolineare l'interessante apporto di opinioni e di esperienze scaturite dal Convegno, ritiene di far propri taluni suggerimenti emersi dal dibattito, e suggerisce come necessaria garanzia per un più ampio esercizio del diritto alla libertà di espressione, l'adozione dei seguenti provvedimenti:

1) Abolizione della censura preventiva esercitata in base alla legge 21 aprile 1962, n. 161. Questa soluzione si rende indispensabile in base ad una molteplicità di motivi. E' certo, infatti che la censura in ogni caso, e particolarmente quando assume carattere ideologico, costituisce un grave impedimento alla diffusione della cultura oltreché una mortificazione delle capacità di autotutela ampiamente acquisite dal pubblico. La censura, d'altra parte, ha da tempo mostrato tutta la sua inutilità; infatti, quando consente la circolazione di un film è superflua, quando la vietà è liberticida.

Sulla urgente necessità del provvedimento di soppressione della censura preventiva si è, inoltre, da tempo determinata un'ampia convergenza di forze politiche, culturali e di categoria, espressione di una generale volontà che non può in alcun caso essere disattesa. L'abolizione della censura, infine, comportando per ciascuno l'assunzione di maggiori e più precise responsabilità, avrà positive ripercussioni sulla qualità dei film, scoraggiando, fra l'altro, le produzioni bassamente commerciali.

2) Costituzione di una Commissione specificamente qualificata che stabilirà, a richiesta degli autori, se al film possano essere ammessi i minori non accompagnati dai genitori.

Non può e non deve essere disconosciuto il diritto dei genitori ad educare i propri figli secondo i criteri ritenuti più idonei. Il valore della educazione impartita nell'ambito familiare è stato sempre ritenuto di grande rilievo, e secondo le più recenti acquisizioni, esso è considerato determinante.

Precludere tassativamente al minore di assistere a un film, significa calpestare il diritto dei genitori e creare, nell'ambito di determinate forme di educazione, insanabili contrasti. Appare, pertanto, legittimo consentire in ogni caso l'ingresso nelle sale cinematografiche anche ai minori, purché accompagnati dai genitori.

3) Fermo restando che tutti i giudizi relativi ai reati commessi per mezzo della cinematografia devono svolgersi con rito direttissimo, in caso di sequestro del film avvenuto nella zona dove esso è stato per la prima volta programmato, la sentenza dovrà essere pronunciata entro cinque giorni dal sequestro stesso; negli altri casi la sentenza dovrà intervenire entro 10 giorni. Trascorsi inutilmente i termini previsti, il film potrà tornare in circolazione, salva successiva sentenza di condanna.

In un settore come quello del cinema che richiede l'impegno di ingenti mezzi finanziari, la certezza del diritto costituisce un bene fondamentale specie se si tiene conto degli ampi riflessi di carattere sociale che il sequestro di un film può avere anche in termini d'occupazione della manodopera. E', quindi, auspicabile, che siano stabilite precise norme che limitino la durata del sequestro del film al

tempo strettamente indispensabile per lo svolgimento del giudizio e l'emanazione della sentenza.

L'AIACE, considerato che solo da un'interpretazione profondamente illiberale e restrittiva dell'ultimo comma dell'art. 21 della Costituzione, si può fare discendere la liceità dell'istituto censorio, ritiene che potrebbe utilmente essere esaminata l'opportunità di una revisione di questo comma per renderlo indiscutibilmente conforme allo spirito che informa la legge fondamentale dello Stato, al contenuto di altri precetti da essa dettati e, in particolare, allo stesso primo paragrafo dell'art. 21. E' certo, insomma, che la Costituzione non impone l'adozione della censura preventiva nel campo degli spettacoli, perché se ciò fosse, non solo contrasterebbe con la sua stessa essenza, ma se ne dovrebbe dedurre che è incostituzionale la norma che ha sottratto alla censura gli spettacoli teatrali.

Occorre, inoltre, riconoscere che le profonde trasformazioni intervenute nel costume della società italiana impongono una congrua riforma di quelle norme di legge che si riferiscono particolarmente alle varie forme di vilipendio, che rendono in pratica impossibile operare liberamente nel vasto campo della critica e della satira.

L'AIACE è convinta che le misure di cui auspica e sollecita l'adozione se, da una parte, serviranno ad eliminare dal settore della cinematografia i residui di un istituto di carattere tipicamente feudale così come è già stato fatto per il teatro, dall'altro non saranno in grado di risolvere le profonde contraddizioni ingenerate dalle strutture stesse della cinematografia italiana, come la costituzione di veri e propri monopoli nel settore dell'esercizio, che impongono, nella generalità dei casi, scelte conformiste perché dettate da criteri esclusivamente economici anziché culturali. Esistono, dunque altre forme di censura preventiva, meno appariscenti, ma non per questo meno pericolose e incisive di quella amministrativa, che si oppongono ad una effettiva libertà di espressione. Contro tutti gli ostacoli alla libertà e alla diffusione della cultura nel campo della cinematografia, l'AIACE non mancherà di condurre una battaglia di rilevante valore civile, il cui esito positivo è legato alla partecipazione ad essa di un sempre più vasto numero di cittadini e delle forze più vive della cultura italiana.

L'AIACE è impegnata nello studio e nell'elaborazione di questi temi e diffonderà un più ampio documento per illustrare l'attuale condizione cinematografica italiana e per proporre soluzioni adeguate.

FAR PARLARE LA TECNICA

di Guido Bezzola

Mi è già capitato di dire che, oggi, fare un buon film dal punto di vista tecnico e basta non è difficile: difficile è far parlare la tecnica, dire cose che valga veramente la pena di ascoltare o di vedere. Per esempio, un film totalmente mancato come L'arcangelo *ha alcune trovatine che anni fa sarebbero state impensabili: l'immagine finale di Adolfo Celi, chiuso e contorto nella sua prigione di plastica trasparente, è una cosa da ricordare (a modo suo), ma con il risultato di aggravare, non di alleggerire, la carenza di risultati del resto dell'opera, la quale d'altronde viene citata qui fuggevolmente, perché fatica a reggersi anche sul piano dell'artigianato. Su un altro piano, molto più ambizioso ma che si presta sotto certi aspetti a considerazioni analoghe, si pone* Plagio, *di Giorgio Capogna. Una eccellente fotografia, un buon montaggio, e poi giù una sfilza di luoghi comuni in un contesto apparentemente polemico: l'autunno, le canzonette, la villa veneta, la spiaggia di Rimini (non è il solo omaggio a Fellini, nell'opera). Mancato il controllo sul nucleo centrale, sul tema vero e proprio, il resto va a pezzi, a cominciare dal soggetto: sembra di vedere* I vitelloni *quindici anni dopo, in una società nuova, con nuovi problemi ma in fondo altrettanto squallidi e senza il talentaccio di Fellini. La liberazione (apparente) dai tabù del sesso non è servita a nulla: la dissacrazione dei rapporti attraverso l'omosessualità, aperta o latente, attraverso l'eliminazione delle famiglie e il diverso costume di vita, non ha modificato le cose, e il film si trascina stancamente, dando qua e là aperto fastidio (non polemico, noioso) proprio perché i tre protagonisti non diventano mai esemplari: sono dei velleitari, è vero, ma non come il regista li avrebbe voluti, bensì perché dietro di loro, come personaggi, non c'è stato un approfondimento sufficiente. La velleitarietà prima sta nel soggetto e nella sceneggiatura e allora si rimane per strada nel limbo delle buone intenzioni più o meno espresse: l'affrontare temi scabrosi non è sempre e necessariamente un indizio di maturità; la maturità (quanto è semplice a dirsi!) risiede nel modo con cui tali temi vengono affrontati, nella coscienza e nella responsabilità di chi li affronta, nella necessità con cui la vicenda viene presa di petto. Con tanto dilagare in Italia di film « forti », quanti sono quelli che giungono realmente a dire qualcosa? Dovrò ripetermi e citare ancora* Dillinger è morto, *il quale oltre tutto ha anche il merito di essere ricco di humor: e la sequenza erotica con la Girardot è utilissima nel-*

l'economia del film, contribuisce (e come!) a definire lo squallore dell'ambiente e della vita del protagonista.

Cadute di stile e di gusto sono avvertibili anche nella seconda opera di Eriprando Visconti, La monaca di Monza. *Prima di tutto, dare come sottotitolo al film « una storia lombarda » e poi girare nell'Italia Centrale non è serio in partenza: crede il regista che mi siano sfuggiti i mattoni piatti tipici delle costruzioni romane, nel cortile in cui si svolge l'ultima scena, quella del muramento della « sventurata »? (e poi, come si fa a murare completamente la porta della cella? Sarà ben rimasto uno spioncino per il cibo e il resto!). E di cose del genere ce n'è a bizzeffe, dal casale di campagna dell'inizio, con quella contadina scollata che sembra uscita da un film di Borderie, alla chiesa dove si rifugia l'Osio, al finto spagnolo del povero Pistilli, fino a quella suora che dice* Diós *e non* Diòs; *non vorrei essere troppo pignolo, ma mi sembra che persino a Tino Carraro, nell'esorcizzare suor Virginia, sia sfuggito un* áufugat *invece di* aufúgiat. *Questo come notazione marginale: se si va al resto, allo stupro e al parto, allora si dovrebbe essere molto più severi; il libro del Mazzuchelli non è molto felice, è vero, ma qui se ne è preso il peggio, e nel modo peggiore.*

Quanto meglio mi sia trovato con La via lattea, *è inutile dire: se c'era un film difficile, rischioso, polemico era proprio questo, eppure Buñuel se l'è sempre cavata da maestro, interessando, divertendo, sorprendendo con l'inesauribile qualità e quantità e novità delle trovate. Un film sulle eresie, un film dove un giansenista e un gesuita si battono a duello disputando della Grazia, dove per strada si incontrano il demonio e Gesù e un prete pazzo potrebbe parere a prima vista una specie di scommessa, e in un certo senso lo è, ma è una scommessa stravinta. Buñuel ha tutte le carte in regola, sa quello che vuole e come lo vuole, possiede la materia e la tecnica, riuscirebbe a « raccontare » qualsiasi cosa, anche una tavola dei logaritmi, e non per superficialità, ma proprio perché digerisce fino in fondo quello che gli interessa, non ha zone morte, né lati deboli. Se si ripensa a* Belle de jour, *nel confronto con certi squallidi film che circolano da qualche tempo a questa parte, si può avere l'idea giusta di quanto Buñuel valga (e pur se i paragoni sono sempre odiosi, cosa ci avrebbe saputo dare, questo vecchiaccio dato ormai per liquidato, con un soggetto come quello della monaca di Monza?). In realtà, Buñuel ci insegna chiaramente che la libertà d'espressione non basta: occorre anche l'abitudine a tale libertà, e codesta abitudine in Italia non c'è ancora. Mancano il distacco, l'obbiettività che non per questo è meno appassionata: ci addentriamo in problemi più grandi di noi, o non sufficientemente portati dentro di noi, col risultato che spesso confondiamo le cose, scambiamo la pornografia con la polemica, l'insulto con la critica. In un certo senso, la nostra è una forma di provincialismo che va lentamente diminuendo ma che richiederà ancora parecchi anni, prima di essere sostituita da una vera e solida esperienza culturale: Buñuel appunto, per citare ancora lui, ha avuto la grande fortuna di vivere gli anni Venti e Trenta da uomo libero, e a Parigi. Ne ha saputo approfittare meglio degli altri, è vero, ma è anche vero che un simile clima non può non lasciare un'impronta profonda in chi lo ha vissuto: i nostri ventiquattro anni di libertà,*

dal 1945 in poi, non sono ancora bastati a trasformarci, e ogni tanto ce ne accorgiamo, o siamo costretti ad accorgercene.

La volta scorsa mi è accaduto di far cenno alla migliorata qualità industriale della nostra produzione media, di quella che tanto per intenderci segue i filoni più sfruttati o i personaggi-tipo di attori famosi. Sotto questo aspetto, un filone nuovo potrebbe essere quello aperto da Gli intoccabili, *di Giuliano Montaldo, e sarebbe quello del gangster all'italiana, così come per lungo tempo hanno tenuto il campo i western all'italiana. S'intende che qui il rischio è maggiore: sappiamo tutti che per rifare il Texas, il Colorado, l'Arizona, il New Mexico basta andare in Spagna, e le costruzioni sono poche e di basso costo (la banca, il saloon, il villaggio, la chiesetta spagnola); per un buon film di gangster invece sono necessari esterni ripresi sul posto, e sul posto sarà pur necessario mandare tutta la troupe, per esterni con protagonisti (e anche qualche interno), così da non limitare i pezzi autentici a qualche inquadratura girata alla svelta da un operatore sbrigativo. Per il West poi ci si accontenta ormai della convenzione, perché sappiamo tutti cosa possiamo chiedere a film del genere. In un campo come quello degli* Intoccabili *(titolo ripreso da una fortunata serie televisiva USA) occorre invece molto di più, e Montaldo ha fatto del suo meglio utilizzando John Cassavetes come protagonista, lasciando agli italiani solo certe parti, con un ottimo Ferzetti e un eccellente Randone. Per quanto spettacolare e curato, il film lascia tuttavia perplessi non tanto per l'intreccio che non è molto nuovo, a parte l'epilogo più tragico del consueto, e la recitazione di Cassavetes troppo legata agli schemi di Bogart (senza averne la forza), quanto per le reali difficoltà dell'ambientazione. Un anno o due fa, parlando di film a filoni, si accennava in una conversazione con amici alla possibilità che ci venisse ripresentata l'America gangsteristica degli anni dal proibizionismo alla guerra, da Capone a Dillinger: sarebbe un successo sicuro, concludemmo, ma sono film troppo difficili da fare bene perché ne esca una produzione in serie. Montaldo ha tentato con l'America dei giorni nostri, e nonostante tutto è riuscito solo a metà, non solo perché gli interni restano inguaribilmente italiani, ma perché forse gli è mancato il coraggio della polemica, e in molte scene si è affidato al luogo comune, quello per cui Cechov diceva che se a teatro, al levar del sipario, sulla scena si vede da qualche parte un fucile, si può esser sicuri che prima della fine del dramma quel fucile sparerà. Il tema della grande rapina, del denaro maledetto, dell'uomo solo contro tutti è ormai troppo sfruttato, e andava ripreso semmai con altra profondità tragica, mentre Montaldo ha dato l'impressione di rimanere un po' intimidito di fronte all'America, di non avere il coraggio di liberarsi di certi vincoli, in pro di soluzioni più audaci ma anche più nuove. Si tratta comunque di una direzione interessante verso la quale muoversi, di un argomento che può suggerire ancora parecchio, sempre però in un campo dove i risultati ben difficilmente potranno risultare molto più che dignitosi (che gli americani a casa loro sappiano muoversi con maggiore scioltezza, almeno ogni tanto, è dimostrato da* Bullitt *e dall'uso che ivi si fa degli esterni di San Francisco).*

Tutti i film citati sono a colori, e anche questo è un indizio abbastanza interessante circa le tendenze odierne dell'industria cinematografica; nella loro qualità media, talvolta anche men che media, con la sola notevolissima eccezione de La Via Lattea, *essi offrono tuttavia l'appiglio per una discreta serie di considerazioni stilistiche di carattere così generale come particolare. Potremmo dire, in conclusione, che c'é in giro parecchia intelligenza, che c'é anche gusto e cultura, ma che non sempre riescono a muoversi assieme e ad andare d'accordo: parlare del nostro tempo è impresa assai più facile in apparenza che non in sostanza.*

IN FONDO AL POZZO

di Sam Terno

Bini

Alfredo Bini ha scritto e diffuso durante il festival di Cannes e ha pubblicato, oltre che in ciclostili e in opuscoli, su Le Figaro Littéraire *del 26 maggio, alcuni « appunti per chi ha il dovere civile, professionale e politico di difendere il Cinema Italiano ». Bini ha prodotto ventuno film, in otto anni e mezzo, due dei quali ancora inediti al momento in cui scriviamo. Almeno nove degli altri diciannove sono film importanti o decisamente di primissimo piano. E' una percentuale (oltre il 47%) che non ha molti riscontri, da noi, un merito che gli va riconosciuto, come gli va riconosciuto di non essersi mai adagiato sul sicuro e sullo sperimentato, ma di avere dato fiducia agli autori e alle idee; anche gli scivoloni, nel suo curriculum, sono quasi sempre comprensibili e rispettabili.*

Nei suoi « appunti » — non privi di ripetizioni, di ingenuità generose, di ridondanze, come egli stesso riconosce —, Bini commette il solo errore di volèr difendere *« il cinema » o « il cinema italiano » nel suo insieme. E' ovvio, cioè, che non è certo il cinema il solo o il principale responsabile dei delitti e del rilassamento dei costumi contemporanei; ma è altrettanto ovvio che è indispensabile fare fondamentali distinzioni critiche, politiche, sociali, fra il cinema del 1945-50, quello del '50-60, quello dal '60 a oggi, con riguardo specialmente agli ultimi quattro, cinque anni, per non confondere tutto in « un'azione altamente civile », da ventiquattr'anni a questa parte. E' per lo meno ottimistico sostenere che il cinema sia sempre stato e sia in Italia una voce libera e interessata alla libertà, alla giustizia, alla libera denuncia per un sano rinnovamento morale. Da un lato, Bini conosce certamente i condizionamenti dei capitali (spesso stranieri) nella produzione e nella distribuzione; dall'altro, ormai superato da anni, in buona parte, anche l'equivoco dei copioni importanti ma « irrealizzabili », nel cassetto, il rimprovero più facile e più vero che si muove al cinema è proprio quello di non innovare — salve coraggiose eccezioni (e Bini in più di un caso è stato una di queste rare eccezioni) —; quello di seguire linee standard e stanche, di macinare acqua, di rifugiarsi nel formalismo e nella noia, di imitare i generi assai più spesso di quanto li inventi, di ignorare e di aver ignorato — dopo il neorealismo — la maggior parte dei problemi sociali, umani, economici, politico-culturali del mondo contem-*

poraneo. Non a caso il neorealismo fu osteggiato dagli ambienti conformisti e ufficiali, non a caso il cinema neoconformista di oggi rappresenta « ufficialmente » il cinema italiano, d'accordo produttori, autori, ministero.

E' evidente che quella che Bini chiama « la rivoluzione sessuale nel mondo consumistico » esiste indipendentemente dal cinema, o prima del cinema; ma è altrettanto vero che il cinema non li tratta che troppo raramente, questi problemi, con serietà e con rigore: per due Io sono curiosa *— film spregiudicati e intelligenti e validi (e non italiani) — quanti « ragazzi che bruciano » — film spregiudicati ma corrivi e inutili, e perciò neppure spregiudicati.*

E' evidente che la critica (di cui conosciamo bene limiti e difetti e colpe non lievi) non pretende duecentocinquanta capolavori su duecentocinquanta film all'anno, ma è anche evidente che i cinque-dieci buoni film all'anno (non venti, non ci si arriva!) sono troppo pochi per giustificare quell'impalcatura economico-paraestetica che sta attorno al cinema italiano, dove gli organismi ufficiali non hanno il coraggio di parlare chiaramente di industria e sono i primi a tirar fuori a sproposito i discorsi sull'«arte»: del resto, attorno alla pittura o alla poesia, per restare agli esempio di Bini, non ruotano certamente interessi economici e sociali così forti come nel cinema.

Su altro Bini ha ragione, sul constatare come il cinema sia considerato una sorta di terreno per minus habentes e soffra di una ambigua disparità di considerazione; sulla incredibile e contraddittoria situazione della censura e, anche qui, sulla differenza di trattamento fra stampa, vita, spettacolo, dove lo spettacolo (e il cinema) è troppo speso in sottordine.

Frutto evidente di un momento di grave e non immotivata delusione, di intensa amarezza (le contraddizioni dello Stato, fra censura e ordinamento giuridico, non dovrebbero pesare direttamente sui cittadini), ciò che Bini ha scritto costituisce anche — tenuto conto di tutto — una delle scarse presenze vive e umane, dalla parte di un esponente di una industria cinematografica italiana non di rado vanagloriosa e superficiale. E se e quando egli è nel giusto, gli si deve non solo solidarietà ma sostegno.

Maggio

Nel mese di maggio, a Roma, la Italnoleggio Cinematografico ha presentato al cinema Quirinetta i titoli migliori del suo listino, da L'armata a cavallo *di Jancso a* Il dio nero e il diavolo biondo *di Rocha a* I fucili *di Guerra a altri ancora. L'iniziativa è molto valida e molto importante, perché mette in nuovo rilievo quella parte non trascurabile di lavoro che la società statale di distribuzione ha compiuto, sul piano dei film d'autore, e perché rilancia il problema di un circuito che inserisca sempre più e sempre meglio il cinema considerato non-commerciale negli interessi quotidiani della distribuzione e del pubblico, al di là delle iniziative — da noi troppo limitate e comunque limitatrici — dei cinémas d'essai. La diminuzione del prezzo d'ingresso, rispetto alla media del locale, ha costituito un incentivo per gli spettatori, anche se si dice che il gestore non avrebbe voluto tale diminuzione perché la sala non si... degradasse e non fosse lesa nella sua dignità; se*

il prezzo d'ingresso fosse stato ancora più basso, invece, il Quirinetta avrebbe probabilmente riunito ancora altri spettatori: non siamo però dell'opinione che il film importante debba per forza di cose essere, sul mercato, un film che non incassi. E' evidente tuttavia che se gli enti cinematografici di stato interessati alla produzione, al noleggio e eventualmente all'esercizio fossero finalmente sgravati da rigide necessità di economicità e da obbligatorie quadrature di bilancio, per sostenere invece (anche) la diffusione e il dibattito della cultura, il problema si potrebbe più facilmente avviare a soluzione e, ad esempio, accanto alle tende rosse e di altro colore, e accanto ai film che già meritoriamente ha in listino, l'Italnoleggio potrebbe davvero offrirsi come un laboratorio-studio per nuovi autori e nuove idee.

Premi

La premiazione degli Oscar 1969 è stata una delle più limitate, tradizionali e conformiste: commedie musicali, le grandi case accontentate fra scambi reciproci, nel premio al film straniero un gesto di buona volontà, ma non impegnativo (sovietico sì, ma un « classico », al di sopra delle parti, Guerra e pace*), oppure ufficialità e non-rischio* (Romeo e Giulietta *di Zeffirelli, per la fotografia e costumi).*

Gli Oscar, quest'anno, somigliano molto ai Nastri d'argento italiani — o viceversa — cui non ha partecipato la maggioranza dei critici: non è un caso. Premi (cinque) al Romeo e Giulietta, *anche qui (ignorando* Teorema, *per esempio), film tutt'altro che mal fatto, anzi intelligente vivido e originale, malgrado la ovvia mancanza di novità obiettiva, ma non tale da incitare alla scoperta e al rinnovamento. Se i premi hanno un qualche significato, infatti, l'hanno proprio nel loro valore di indicazione: e non crediamo che* Romeo e Giulietta *dica molto ad altri registi che non siano Zeffirelli. Per un premio, quale il « Nastro », che in passato servì proprio da riconoscimento e da stimolo dei film del coraggio e delle novità, una triste parentesi: o una fine amara? Intanto, la coincidenza fra le scelte dell'industria di Hollywood e quelle — mancando i critici — della cosiddetta « stampa tecnica » italiana, è significativa quanto sconfortante.*

Fumo

Figuriamoci se è grave e importante, con tutto quel che succede, la questione della tassativa istituzione del divieto di fumare nelle sale di pubblico spettacolo e nei cinematografi in particolare. Però tale divieto sarebbe *un piccolo segno di civiltà e di rispetto civile. Di una apposita legge, al riguardo, si parlò già in passato. Gli esercenti si preoccuparono, più che della salute pubblica e dell'igiene e della decenza, di una eventuale diminuzione di incassi, sollecitarono pareri autorevoli e meno autorevoli, disinteressati e no. Un signore disse, nel mese di febbraio: « del resto se fino ad oggi il Parlamento non ha preso in seria considerazione le proposte di legge sul divieto di fumo ci devono essere pure dei motivi. In questo caso sono motivi di fondo ». Un altro obiettò: «Il problema è ancora oggi, come quattro anni fa, quello di imporre alle*

sale attrezzature e sistemi di areazione effettivamente funzionanti, in grado di depurare l'aria». Infatti: continua a non esserci il divieto di fumare, continuano a non esserci i sistemi di depurazione, continuano a esserci cattivi odori, aria malsana, germi e sporcizia. Guardiamo vicino a noi, basta entrare in una qualsiasi sala francese di spettacolo: non si fuma davvero, a nessuno viene in mente il contrario. Siamo anche qui, fra i « grandi » paesi, agli ultimi posti, come nella diffusione del libro. E poi qualcuno si duole se Italia è non di rado sinonimo di scarsa igiene, oltre che di spaghetti e mandolini.

IL BATTESIMO DI HYERES

di Giovanni Grazzini

Gli « Incontri internazionali del giovane cinema » di Hyères (la più antica stazione turistica della Costa Azzurra, una cittadina di quarantamila abitanti battuta dal mistral) sono giunti quest'anno alla quinta edizione. Il festival ha un bilancio e un'eco minuscoli, a paragone di quello, geograficamente poco lontano, di Cannes, ma si è già conquistato dei meriti. Si vanta — oltre che d'aver lanciato un'idea presa al volo da Pesaro con più robusti appoggi — di avere scoperto, negli anni scorsi, i primi film di Claude Lelouch, di Allio, di Garrel, di Varela, di Luntz, di Delvaux, di Lefèbvre, alcuni dei quali abbiamo poi ritrovato a Cannes, a Venezia, a Berlino, a Pesaro stessa; ed è qui che i giovani, soprattutto francesi, ottengono il battesimo del fuoco da un pubblico che senza lasciarsi impressionare da nessuna audacia espressiva preferisce distribuire fischi e sarcasmi piuttosto che applausi indulgenti.

Fedele al proposito di lasciare fuori dell'uscio ogni forma di lusso e di mondanità, Hyères ha ospitato quest'anno un centinaio di giovani cineasti e una « stellina » domestica, Marie-José Nat, chiamata a far parte della giuria insieme a Yvonne Baby, René Allio, Michel Cournot, Robert Lapoujade, Jean Narboni, Jean-Daniel Pollet, Michel Subor, Jean Sulivan e a Maurice Perisset, il « patron » della manifestazione: tutta gente seriamente allineata sulla trincea del cinema nuovo (e taluno ha già qualche peccato sulla coscienza) ma aliena dai gesti teatrali dei contestatori di professione, che sparano a zero su qualsiasi forma di festival, col bel risultato di sottrarre una pista di lancio a giovani autori che già hanno incontrato mille difficoltà per produrre le loro pellicole. Lo si è visto la sera dell'apertura, il 14 aprile, quando dopo la proiezione del film fuori concorso *Ballade pour un chien* di Vergez (presentato a Venezia nel 1968), tre giovanotti hanno cominciato a imprecare contro Hyères e a insultare i cineasti che, col loro partecipare al festival, sostengono il sistema borghese e capitalista. C'è stata un po' di *bagarre,* si è venuti alle mani, ma ciononostante la rassegna ha potuto prendere il via; e nei giorni seguenti, sino alla fine, non ci sono stati incidenti di rilievo: la contestazione non è andata al di là di schiamazzi durante le proiezioni, di *affiches* pittoresche e di coloriti interventi nel corso dei dibattiti organizzati la mattina per discutere gli eterni problemi.

Il programma comprendeva, oltre i cortometraggi, una ventina di lungometraggi. Cominciamo col segnalare *Beatrice ou les deux soeurs* di Alain Ferrari (sulle disavventure di una giovane negra accusata ingiustamente d'adulterio), *Quelque part dans le monde* di Daniel Daher (sulle pene d'una sposa che partorisce, sola in casa, mentre infuria la tempesta e il marito pescatore lotta col mare), *La lune en bouteille* di Jean Schmidt (dove la polemica antiborghese è nascosta dietro le grottesche fantasie d'un poveraccio che trova nell'alcool un conforto all'orribile moglie e all'impiego meschino; ma di Schmidt convince molto più il documentario *Paris des negritudes,* sull'impossibilità, per gli operai di colore, d'integrarsi nella metropoli). Continuiamo, un gradino più su, con *L'acéphale* di Patrick Deval, con *Il gatto selvaggio* di Andrea Frezza, con *Le viol d'une jeune fille douce* di Gilles Carle, con *Le cinématographe* di Michel Baulez, con *Les yeux de l'été* di Paule Sengissen, con *Jusq'au coeur* di Jean-Pierre Lefèbvre. Nel primo si assiste, con gaudio e imbarazzo, ai sogni d'un capellone che per scontentezza del vivere civile si trasferisce insieme ad amici variamente agghindati nell'età della pietra, vede l'uomo che nasce e muore come una forma della natura, e infine lo condanna a vivere in un tunnel, destinato a soccombere se cerca la luce. Il film è bizzarro e sconnesso, ma non privo d'ingegno. Come riesce a interessare per le sue invenzioni surreali (coppie in pelliccia di visone a passeggio fra le caverne, l'Uomo annichilito dal Motore che pulsa nella notte, l'immagine dell'Uomo nato dalla terra come una formica e tornato natura, avvinto dalle liane vischiose d'un albero), così ricava una discreta forza d'inquietudine dalle sinistre scenografie e dall'incubo che accompagna il protagonista.

Il gatto selvaggio
di Andrea Frezza

Del *Gatto selvaggio* di Andrea Frezza possiamo accennare che, sulla scia dei *Sovversivi* dei fratelli Taviani, di Bellocchio, dei film di Samperi, dei *Dannati della terra* di Orsini, della *Sua giornata di gloria* di Bruno, vi si tenta il ritratto d'un assistente d'architettura all'Università di Roma, il quale coinvolgendo nella protesta il sistema occidentale e il partito comunista prima uccide il suo maestro, poi fa saltare in aria un ufficiale americano e lancia bottiglie Molotov contro la polizia, infine ammazza un regista televisivo: sempre alternando il terrorismo con amplessi liberatori e pratici esempi sulla confezione degli esplosivi. A nostro avviso c'è troppa sperequazione, nella sceneggiatura, nella recitazione, nei dialoghi tra il film del giovane Frezza e quelli dei suoi fratelli maggiori perché *Il gatto selvaggio* (così schematico nella rappresentazione dei nemici di classe: l'ufficiale americano nostalgico dei bombardamenti sul Vietnam; lo zio siciliano rincitrullito, che tasta la serva e dice il rosario; la sorella che di nascosto amoreggia col rude guardiacaccia) possa acquistare i larghi consensi che invece può meritare fra quanti lo considerino una testimonianza, artisticamente poco attendibile ma storicamente eloquente, del contributo che il cinema dei giovani cerca di dare alla contestazione globale e alla sua, spesso involontaria, irrisione. Prendendo in ridere la rivolta di questo anarchico contro « l'umanesimo menzognero », la sua velleitaria enfasi (« Per evitare che ci digeriscano bisogna essere indigesti »), il suo doloroso senso d'impotenza (« Sono un anarchico e vorrei essere un rivoluzionario »), i « cinesi » di Hyères hanno infatti fischiato *Il gatto selvaggio,* considerandolo troppo bor-

ghese. Quando invece le riserve riguardano la struttura narrativa del film, d'un intellettualismo sottolineato da certe musiche del Settecento, e la scarsa personalità dello stile.

Le vial d'une jeune fille dance di Gilles Carle

Ha messo di buonumore, al contrario, *Le viol d'une jeune fille douce*, che è un'ironica e fresca commedia sulle avventure d'una ragazza-madre, decisamente anticonformista: dove piace l'allegra pittura d'una Montréal tutta percorsa da giovani spensierati, liberatisi dal ricatto dei buoni sentimenti e per i quali i rimorsi sono barattoli da prendere a calci (i tre fratelli della ragazza, andando in cerca del colpevole per punirlo della mascalzonata, a loro volta violentano un'autostoppista). Il film ha momenti gustosi, in cui il tenero e l'assurdo si danno la mano in un girotondo di personaggi bislacchi: è una satira dell'onore che il canadese Gilles Carle guida con mosse leggere ma ben ritmate.

Le cinématographe di Baulez

Si è fatto seguire con curiosità, a sua volta, *Le cinématographe*, in cui il francese Baulez, allievo dell'IDHEC, patrocinato da Godard, fa parlare un attore, di fronte alla macchina da presa, del film che in quel momento sta interpretando, il quale a sua volta consiste di varie scene di vita quotidiana e di altre alla maniera del cinema muto: un *pastiche* sul rapporto tra verità e finzione in cui il cinema mitizza se stesso contemplando le proprie virtù espressive. Qualcosa di più d'un gioco e d'una parodia, come farebbe pensare la « scena » in cui, per una decina di minuti, lo schermo resta buio su una musica di Bach.

Les yeux de l'été di Paule Sengissen e André Wenfeld

Nel mediometraggio *Les yeux de l'été,* firmato da una donna, si compie con naturalezza, alle soglie del reportage, il ritratto d'un ventenne, aspirante regista, dolorosamente perplesso. Rifiutato da un produttore e abbandonato dalla fidanzata, il ragazzo si mette a piangere per strada. Anche grazie alla buona comunicativa dell'interprete, il film esprime con qualche finezza i malumori d'una generazione che il miglior cinema convoglia in opere giocate sulla varia tastiera dei semitoni e delle penombre psicologiche.

Jusq'au coeur di Lefèbvre

Molto più vago, volatizzato dal disordine narrativo, è invece sembrato il « messaggio » del canadese Lefèbvre. Il suo *Jusq'au coeur,* dedicato ai marziani (« gli unici esseri più intelligenti degli uomini che possono levarci dai pasticci »), decolla su un'idea appetitosa — il trattamento chirurgico cui viene sottoposto un giovanotto pacifista perché riacquisti gli istinti aggressivi comuni a tutto il mondo animale — ma presto è risucchiato in mulinelli d'aria fritta, in prolissi andirivieni fra il sogno e la realtà, fra il colore e il bianco e nero, punteggiati di lepidezze. Poiché l'operazione non ha avuto esito favorevole, il protagonista — che ha trovato appena la forza d'infrangere una vetrina per rubare una rosa da donare a sua moglie — viene arrestato come disertore da un gruppo di soldati abbigliati da hippies mentre una squadriglia di bombardieri solca il cielo: facili simbolismi d'un film che poi manca di spontaneità, troppo elaborato nel racconto per far squillare la fantasia. E cionostante sopportabile a confronto, per esempio, di *Le joueur de quilles* del francese Jean-Pierre Lajournade, un pastrocchio incomprensibile realizzato in uno stile da cineamatore, dove al più divertono certe scene in cui il protagonista seminudo, forse per conquistare la sua bella (ma chissà quale parabola politica c'è dentro) le offre biglietti di banca spalmati di miele. Benché il punto più basso gli « Incontri »

Le joueur de quilles di Jean-Pierre Lajournade

di Hyères l'abbiano toccato con *La trève* di Claude Guillemot, con *Le dernier homme* di Charles Bistch, con *Les ruptures,* con *Monsieur Hawarden.*

La trève

Se *La trève,* « opera prima » d'un regista che ha sprecato la buona occasione di mettere a frutto interpreti come Daniel Gelin e Charles Denner, ha sollevato proteste rumorose per la noia con cui racconta le avventure di due vagabondi che si fanno i dispetti, *Le dernier homme* soffoca nel banale l'ipotesi agrodolce che i tre unici superstiti d'un'esplosione nucleare ripetano puntualmente le situazioni del triangolo borghese. Accade infatti che due donne e un uomo, tornati alla luce da una spedizione speleologica, trovino morti l'umanità, e si preparino, senza troppe emozioni, a continuare la specie. Ma la gelosia semina discordia, e al resto pensa il contagio trasmesso dai morti. Sopravvive soltanto una donna, che ovviamente, sul finire, dà alla luce un bambino. Qualche scena è riuscita (il silenzio del mondo, i topi rimasti padroni del villaggio), ma nel complesso il film manca d'invenzione. Quanto a *Les ruptures,* siamo nell'antico orticello del cinema a episodi. Jean Douchet, Jeanne Brenner, Henri Delehan, Joel Santoni, Jean-Luc Chambon infilano un catalogo scherzoso di divorzi sentimentali in cui il comico e il sentimentale s'intrecciano senza novità. Né ci ha colpiti l'olandese *Monsieur Hawarden,* di Harry Kumel, il quale illustra con vuota eleganza il dramma passionale d'una nobildonna che vive per oltre un decennio in abiti maschili (ma con la compagnia d'un'ambigua governante) e infine si uccide quando riacquista coscienza della propria femminilità: un film in costume che raccoglie gli avanzi d'una tradizione classicheggiante, nutrita di plasticità figurativa, tanto più stanca quanto più continua ad affidarsi ai virtuosismi d'un realismo decadente innestato sulla moda del cinema erotico.

Le dernier homme

Les ruptures

Monsieur Hawarden di Harry Kumel

Les gommes di Lucien Deroisy

Fatta menzione di *Les gommes,* del belga Lucien Deroisy, un « giallo » secco, gelido, che riproduce soltanto la crosta del romanzo di Robbe Grillet; di *Cine-jazz-Max Roach* del francese François Leduc (un mediometraggio in gloria di Duke Ellnigton e del genio musicale dei negri con sottintesi politici); di *Erin Ereintee* del francese Jean-Paul Aubert (un pellegrinaggio a Dublino sui luoghi di *Ulisse,* con un'intervista al regista Joseph Strick); del volenteroso *Sept jours ailleurs* del francese Marin Karmitz (ennesima rivolta, che sbocca nella pazzia, contro la noia del benessere); e ricordati, tra i cortometraggi, *La pince à ongles* di Jean Claude Carrière che più tardi sarebbe stato premiato a Cannes, e *Une bombe par hasard* di Jean François Laguionie (una parabola, fra Maigritte e Carrà, che conferma le grandi possibilità del cinema d'animazione), apriamo un'ultima parentesi per il film più sconcertante di Hyères dopo *Nostra Signora dei Turchi* di Carmelo Bene, che a furor di popolo, visto il gran successo, è stato proiettato due volte.

La fée sanguinaire di R. Lethem

Si tratta di *La fée sanguinaire,* un cortometraggio che sarà difficile vedere in giro, se non nei circuiti pornografici, e nel quale il contestatore sarcastico, belga, R. Lethem introduce una fanciulla, nuda, in un bidone pieno d'acqua, lasciato da due hippies sulla porta di casa di un erotomane che legge Lo Duca. L'uomo si porta dentro il bidone, la ragazza ne esce e comincia con l'uccidere un poliziotto. Poi strozza una suora col rosario, acceca un bambino, infine

evira col rasoio il suo ospite, e ne colloca la parte amputata sotto spirito, in apposito vasetto, accanto agli analoghi resti di Johnson, Nixon, e via discorrendo, in attesa di quelli di De Gaulle e d'altri personaggi (escluso, s'intende, Mao). Una cosina garbata, insomma, che ha provocato strilli e proteste fra quanti non seguono la moda delle perversioni maniacali e dei cocktails surrealistici di orrore e di eros preparati dai bravi lettori di *Hara-Kiri* per battere la borghesia disgustandola con sandwichs di topo e sciroppi al pus. (Nell'ordine dell'insolito Hyères ha anche offerto, oltre a un uomo che tosse fino a coprirsi di sangue e a un uomo che lecca un manichino, la storia di un prete — in *Marie et le curé* di Diurka Medveczy — che violenta una parrocchiana sotto il pianoforte, e quando essa resta incinta, non riuscendo a trovarle un marito, la ammazza).

Marie et le curé di Diurka Medveczy

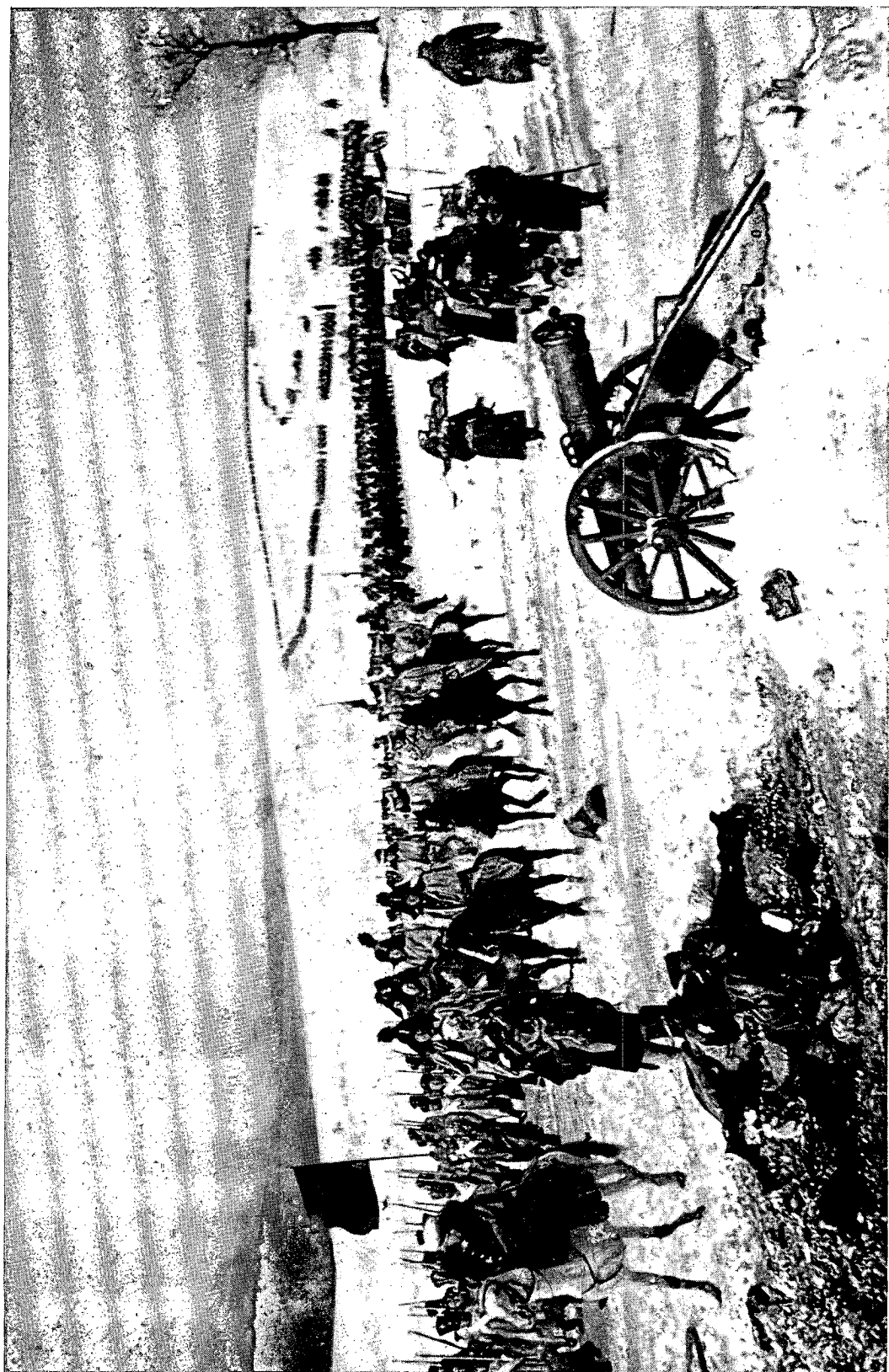
Fuoco! di G.V. Baldi

Notturno 29 di Pedro Portabella

Venendo al meglio — *Fuoco!* di G.V. Baldi, benché accusato di melodramma, ha vinto il premio speciale della giuria — ecco intanto *Notturno 29* di Pedro Portabella, firmato a Barcellona dal produttore di *Viridiana* e di Ferreri. Seppure non faccia sperare che il nuovo cinema spagnolo possa esprimere la propria opposizione al regime in forme meno cifrate di quanto non facessero a loro tempo i nostri ermetici, il film è interessante per la fantasia cupa e opprimente con cui, raccontando l'inquietudine d'una signora dell'alta borghesia (che infine decide di lasciare il paese), visualizza una serie di stati d'animo dettati dalla Spagna di oggi, dominata da ossessioni religiose, sensuali, militariste, confluite in un grigio paesaggio in decomposizione. Il film ha lunghezze intollerabili, e probabilmente pecca di pessimismo intellettuale, ma è notevole proprio per la sua implacabile noia e per un prologo, di stile avventuroso, che d'improvviso s'interrompe, come se la pellicola si spezzasse, a significare l'impossibilità nella Spagna di oggi di fare un cinema d'evasione quando i temi lividi d'una realtà soffocante dominano le virtù immaginative. Pensato come una sinfonia angosciosa di simboli in cui si alternano l'incubo di assistere a un processo di imputridimento e la speranza di aiutare un ingranaggio bloccato dalla polvere a rimettersi in moto, il film esprime la nausea e l'irrisione con temi plumbei e assurde sequenze di riviste militari, di preti all'altare giustapposti a maschere e burattini, chiamate a far da contrappunto alla scontentezza della protagonista, una donna non più giovane che tenta di arrestare il crepuscolo fisico. Interprete di *Notturno 29* è la rediviva Lucia Bosé. Il tempo ha appannato la sua bellezza, ma ha conferito all'attrice la capacità di far brava concorrenza a Silvana Mangano nelle parti di ricche insoddisfatte.

Tre giorni di vita di Viktor Cernikov

Dai paesi dell'Est sono venuti anche a Hyères film interessanti. Poiché di *Cati* di Marta Meszaros *Bianco e Nero* ha già parlato (XXIX, 9-10, p. 8), e il romeno *Meandri* di Mircea Saulan non è arrivato in tempo, segnaliamo *Tre giorni di vita* del sovietico Viktor Cernikov e il bulgaro *La camera bianca* di Metodi Andonov. Il primo, cominciato nel 1961 ma terminato soltanto l'anno scorso per l'opposizione della censura, è notevole per la sincerità con cui desidera osservare anziché sciogliere gli interrogativi esistenziali d'un giovanissimo operaio che vive con la madre, passa le ore libere per la strada con compagni di vocazione teppistica, e trascorre una notte in galera. Soprattutto si apprezza il minuto realismo con cui il regista si sforza di penetrare l'aurora d'una co-

Fra alcuni familiari e pochi invitati, Charlie Chaplin ha compiuto gli ottant'anni a Corsier sur Vevey, in Svizzera, il 16 aprile 1969. Nella foto, Chaplin in *City Lights* (*Luci della città*, 1931).

Voina i mir (*L'incendio di Mosca*) di Serghei Bondarciuk (Urss).

Come l'amore di Enzo Muzii (Italia), con Giuseppe Salierno (*Mastro Peppe*).

Un soir, un train (*Una sera... un treno*) di André Delvaux (Francia), con Yves Montand (*Mathias*).

Un soir, un train di André Delvaux, con Anouk Aimée (*Anne*).

(anche nella pag. prec.e nella succ.) *Tropici* di Gianni Amico (Italia, 1968), di cui pubblichiamo in questo numero, in esclusiva, l'estratto della sceneggiatura e i dialoghi integrali.

scienza turbata dal ricordo del padre morto in guerra, dal dolore della madre per la sua mancanza d'ambizioni, dal confronto fra la robusta civiltà contadina e l'insicurezza cittadina. È uno sforzo, condotto scegliendo un linguaggio di spoglio realismo, che salvo qualche pagina toccante non raggiunge esiti molto incisivi, perché il regista non approfondisce il rapporto fra i personaggi e la loro società, ma è difficile fargliene una colpa quando si sa quanto coraggio occorra al cinema sovietico per dare un'immagine inclemente della gioventù comunista.

La camera bianca di Metodi Andonov

Lo stesso difetto è riscattato, nel film bulgaro, dalla forza della denuncia morale racchiusa nella storia d'uno scienziato che lotta per affermare la libertà della ricerca contro l'arrogante dogmatismo del suo capo, per il quale tutto deve essere spiegato con la ragione. Quando infine, mutato il clima politico, il suo libro sulla psicologia degli animali può essere pubblicato, il poveraccio è morto dopo una lunga degenza in ospedale durante la quale ha rievocato i suoi fatti privati con l'amara fierezza dell'uomo che non si è piegato al compromesso. *La camera bianca* è un film che rivendica i valori conoscitivi dell'irrazionale, e sulla linea della cultura moderna tenta d'integrare la lezione di Freud col marxismo in un racconto condotto con scioltezza su vari piani, modesto nell'interpretazione e un po' sciatto nelle immagini ma di onesti propositi, e probabilmente ispirato da qualche studioso bulgaro che ha realmente sofferto quella dura esperienza.

Storia di un happy end di Theodor Kotulla

Un forte accento moralistico continua a distinguere anche il nuovo cinema tedesco. La *Storia di un happy end,* con la quale il critico Theodor Kotulla passa alla regia, non ha la solidità d'impianto di altre opere venute ultimamente dalla Germania federale, e tuttavia si colloca bene al di sopra della media. Qui siamo nella Bonn di oggi, nel cuore d'una famiglia dell'alta borghesia mercantile, in cui nel corso d'un alterco per una divisione patrimoniale tra fratelli scappa il morto. L'incidente non ha strascichi, perché la vedova viene tacitata e la domestica aiuta a espatriare, ma il ragazzo di casa ne è talmente turbato che alla fine tenta d'impiccarsi. Non si tratta d'un « giallo », bensì, un po' sull'esempio di *Tatuaggio* di Schaaf, d'un'analisi psico-sociologica su un ambiente dominato dall'avidità di denaro, in cui il mito della famiglia, sullo sfondo d'una società opulenta e repressiva, nasconde colpe e violenze che guastano la gioventù. Servito da una tecnica egregia, da un buon colore, da attori affiatati, il film è insieme un reportage sulla Germania dei ricchi, alienata e impietosa, e un richiamo alle responsabilità dei grandi nei confronti delle nuove generazioni, che crescono aggressive e disperate.

Paul di Diurka Medveczy

Veniamo infine a *Paul,* il film dell'oriundo polacco Diurka Medveczy (lo stesso di *Marie et le curé*) che ha vinto il « gran premio » per il miglior film francese — quello per il miglior film straniero è andato a *Quando sarò morto e livido* dello jugoslavo Pavlovic, già laureato da Karlovy Vary nel 1968 — e il premio della giuria « vent'anni ». Paul è un ragazzotto (Jean-Pierre Léaud) scansafatiche, e forse disgustato della società contemporanea, che si aggrega a una comunità di nomadi vegetariani, e insieme a loro conosce le gioie del vivere libero, nelle foreste, tra le rovine d'antichi castelli, cibandosi di radici e d'elemosine, vestendo il saio degli asceti e parlando il meno possibile. Ma la

bella vita dura poco: rifugiatosi su un'isola con la donna del capo, prima deve sfuggire al rancore dell'uomo tradito (ad ogni buon conto dipinto come un infido che vende la capretta della comunità per andarsi a mangiare una bistecca), poi deve fronteggiare la concorrenza d'uno speculatore venuto a lottizzare l'isola, e che la donna si è subito mostrata disposta a seguire. Per la rabbia Paul getta la tonaca alle ortiche, ma gli « invasori » lo inseguono, lo picchiano a morte e lo bruciano. La donna, a sua volta, vinta dal rimorso, muore mentre tenta di raggiungerlo. Il tutto per significare l'impossibilità d'un ritorno alla natura e l'agonia della purezza nel nostro mondaccio. Un apologo sarcastico, dunque, che a Hyères ha fatto molta impressione per le doti accreditate al regista, di purezza d'immagine e di solennità scenografica, e nel quale invece noi abbiamo ritrovato, tutt'al più, molti echi di *Francesco giullare di Dio,* sembrandoci cavalli di ritorno sia il pessimismo, anzi l'accusa, nei confronti dei mistici che rifiutano il consorzio sociale, sia un linguaggio ieratico, liricizzante, alla Bergman, di disarmante lentezza, usato per esaltare quella fuga nel paesaggio innocente e primitivo che invece l'ideologia del film si affanna a denigrare.

Riepilogando, da quanto si è visto a Hyères sembra di poter ripetere che il cinema dei giovani è caratterizzato sempre meglio dalla precisa volontà di offrire al pubblico degli interrogativi più che delle risposte, degli stimolanti più che dei digestivi, dei dubbi sulla natura della realtà circostante più che dei codici per decifrarla. Alla stessa stregua di certi poeti, narratori, pittori, molti giovani registi intendono il cinema come un mezzo per esprimere, se non proprio la bellezza, la drammaticità del disordine in cui vive l'uomo di oggi. Di qui una serie di film nevrotici, che lo spettatore impregnato di technicolor accusa facilmente di sciattezza e di follia, quando invece hanno soltanto il difetto di arrivare in ritardo rispetto alla rivoluzione compiuta nel gusto dalle lettere e dalle arti, accettata senza scandalo da quello stesso pubblico che ospita in salotto i quadri informali e venera Joyce, ma quando va al cinema sceglie *Via col vento* o *Bora-bora.*

La ricerca dei giovani registi si svolge ovviamente in varie direzioni. C'è chi crede che il documentario sociale, evocando momenti lirici e tragici della vita umana, può ancora trasfigurare la realtà in simbolo di assoluta contraddizione universale; e c'è chi invece premendo a fondo il pedale dell'immaginazione restituisce soltanto col linguaggio surrealista l'assurdo che ci coinvolge; c'è chi chiude nel bozzetto, preferibilmente ambientato nei paesi del terzo mondo, il senso d'una condizione umana angosciosa, e chi illustra la polemica dei giovani anarchici nella speranza che l'evidenza della rappresentazione scenica la razionalizzi. Un dato è sicuro: l'entusiasmo, la docile resa del pubblico di fronte a un cinema che fugge i veleni dell'ordine narrativo tradizionale, e per paura di essere vecchio, banale, stupidamente borghese, sostituisce i grandi sentimenti, i primi piani psicologici, l'antica legge della causa e dell'effetto, con un'effimera efflorescenza di stati d'animo che vivono lo spazio d'una sequenza, legati l'uno all'altro da nessi di ordine emotivo, e dove perciò il genio si imparenta a forme ribalde d'impostura. Il che lascia spesso sbigottiti, ma forse non può essere altrimenti. Il cinema giovane nasce in polemica con una generazione di narratori cinematografici che hanno per modello le forme della

letteratura naturalista. Per rompere quella sudditanza, e partecipare alla marcia delle altre arti, il cinema giovane è alla ricerca d'un linguaggio per immagini che, spezzando le regole dello spazio e del tempo e la schiavitù della parola, porti a galla umori sotterranei, eviti di sistemarli in un discorso compiuto, e li usi come strumenti dell'unica conoscenza possibile dopo il crollo della ragione: quella emotiva, che procede per lampi passionali e folgorazioni figurative. È una ricerca faticosa, esposta a tranelli d'ogni tipo (il sarcasmo del pubblico grosso è il meno rischioso), ma che racchiude la grande speranza d'un cinema nuovo, svincolato dalla tentazione della bella fotografia e del bel romanzo all'antica. Un cinema che grazie alla fantasia dell'artista estirpi l'uomo del magma e, grondante di storia, lo colga nella sua condizione di nevrotico insetto.

* * *

Per quanto concerne in particolare gli « Incontri » dunque, mentre si ha motivo di rallegrarsi del fervido clima che li accompagna, e di compiacersi dello sforzo compiuto dagli organizzatori locali per dar loro buona risonanza nonostante la scarsezza di mezzi, l'unanime auspicio è che, grazie a un'organizzazione più razionale, il programma non venga fatto giorno per giorno, a seconda dei film in arrivo, che sia fornita una seria documentazione su tutti i film, si compia una selezione più rigorosa, magari escludendo le opere già presentate in altri festival, si facilitino gli incontri fra il pubblico, la critica, gli autori. Lo spettro della contestazione ha impedito, quest'anno, dopo le proiezioni, un diretto confronto fra gli spettatori e i registi, e ha suscitato qualche malinteso di cui è rimasta traccia nella mozione finale votata dagli autori. Tuttavia lascia perplessi che un festival come questo, equiparato a un portofranco dove non si paga dogana né alla politica né all'industria, costringa il suo pubblico a pagare un biglietto d'ingresso (cinque franchi) il pomeriggio e la sera, lasciando gratuite soltanto le proiezioni mattutine, limitate ai cortometraggi. Superati questi motivi d'imbarazzo, e opportunamente reclamizzati, gli « Incontri » di Hyères meritano di essere seguiti con maggiore attenzione, soprattutto da parte degli stranieri, di quanto non sia accaduto sinora. Se un'operazione d'alta diplomazia riuscisse a imparentare Hyères con Pesaro, il cinema giovane disporrebbe d'un doppio binario sul quale far viaggiare le proprie speranze, con risparmio di carburante e d'energia cerebrale.

I premi di Hyères

« Grand Prix » per il miglior film francese: *Paul* di Diurka Medveczy;

« Grand Prix » per il miglior film straniero: *Quando sarò morto e livido* di Zivojh Pavlovic (Jugoslavia);

« Premio speciale della giuria »: *Fuoco!* di Gian Vittorio Baldi (Italia);

« Premio della giuria Vent'anni »: *Paul* di Diurka Medveczy;

« Premio della Federazione internazionale dei cineclub »: *Quando sarò morto e livido*.

« Grand Prix » del cortometraggio: *La temps de la timidité* di Bernard Bouthier.

Menzioni a *Le Cinématographe* di Michel Baulez, a *Le viol d'une jeune fille douce* di Gilles Carle, a *Sept jours ailleurs* di Martin Karmitz, a *Cati* di Marta Metzaros.

« *Nostra Signora dei Turchi* di Carmino (sic) Bene essendo già stato selezionato e premiato al festival di Venezia e trovandosi perciò fuori concorso a Hyères, le due giurie ("Vent'anni" e lungometraggi) esprimono il loro rammarico di non poterlo premiare, e tengono a rendere omaggio all'autore e all'eccezionale dimensione della sua immaginazione creativa ».

Mozione finale dei registi

« Dopo otto giorni d'una manifestazione che ha tutta l'aria d'un tribunale, i registi presenti a Hyères lamentano il progressivo deterioramento del clima dei Quinti Incontri internazionali del nuovo cinema. La proiezione d'un film ha l'aspetto di un processo. Rifiutandosi di continuare a sopportare le accuse d'un'opinione male informata, derivate dagli ostacoli al loro diritto di parola paradossalmente frapposti da questi "Incontri", i registi denunciano l'incoerenza d'una mancata definizione del "giovane cinema", la carenza di regolari, quotidiane informazioni per il pubblico, la mancanza d'un dialogo col pubblico che comporta, come conseguenza dei malintesi, eccessi di tipo terroristico. In conclusione i registi reclamano decisamente per l'avvenire, al fine di rendere alla manifestazione di Hyères il suo originale significato, quotidiani confronti fra gli autori dei film presentati, i responsabili della stampa regionale e specializzata, e il pubblico ».

(*a cura di* G. Gr.)

VIENNA HA TROVATO LA SUA FORMULA?

di Giovanni Zaro

La « Viennale » sembra finalmente avere trovato una formula capace di permetterle di vivere un futuro utile e promettente, in linea inoltre con le problematiche sociali che stanno sommuovendo il mondo. Alla nona edizione, il festival cinematografico austriaco che fino a un paio di anni fa si dedicava alla registrazione della predisposizione all'umorismo delle varie cinematografie, incapace di trovare su questo terreno una produzione a largo raggio sufficientemente rappresentativa, si è guardato intorno e — dopo un solo festival di attesa, preludio comunque all'attuale profilo tematico della manifestazione — ha deciso di ispirarsi d'ora in avanti al motto (non nuovo) *Leben in dieser Zeit*: *Vivere nel nostro tempo.*

Anche il profilo della retrospettiva, quindi, ha mutato volto. Fino allo scorso anno veniva dedicata a particolari momenti del film comico con « personali » rivolte ai nomi più rappresentativi della farsa filmata. L'Oesterreichisches Filmmuseum ha operato sempre in questo senso con rigore filologico, dando di ogni nome scelto per la « personale » la filmografia completa o quanto meno le cose più rappresentative riferite in particolar modo alle zone buie, ai titoli meno proiettati, almeno in Austria. E' stato ad esempio proprio a Vienna che si è potuta conoscere la travolgente « two reels » del primissimo periodo di

Stan Laurel e Oliver Hardy, quando i due comici agivano ancora separatamente o comunque, pur comparendo nel medesimo filmato, non avevano formato la coppia « per contrasto » che li rese celebri. Ed è stato a Vienna che abbiamo incontrato il cinema di un comico di lingua tedesca, Karl Valentin, inspiegabilmente quasi ignorato fuori del mondo della sua lingua; quindi pure l'intera opera dei Marx Brothers, eccetera.

Fedele alla nuova titolazione del Festival, il Museo del Cinema viennese ha rivolto la propria attenzione il marzo scorso al cinema di Luis Buñuel: ventotto film, dal primo periodo surrealistico rappresentato da *Un chien andalou* e *L'age d'or* (1928 e 1930) all'ironica divagazione erotica-antiborghese di *Belle de jour* (1966). Le proiezioni, avvenute come sempre nella sala più piccola dell'Urania-kino (quella più grande è per tradizione riservata ai film del festival), hanno visto ad ogni turno un esaurito dopo l'altro. Tanto più significativo poiché gli orari coincidevano spesso con quelli dei film del normale calendario. *Leben in dieser Zeit*: Vienna non poteva scegliere meglio per l'inaugurazione della nuova formula. Buñuel col suo cinema ha dato forma artistica a tutte le contraddizioni sociali e umane di società diverse, in un cammino creativo disuguale, certamente con pause di squilibrio e di stanchezza, tuttavia di immensa suggestione insieme onirica e sociale.

La nona Viennale, dunque, ha avuto per questo suo settore un'apertura più che degna. Il suo programma annunciava in margine alle proiezioni pure un convegno, una tavola rotonda, intitolato *Filmförderung in Europa*: su un « aiuto economico per il cinema ». È stato un incontro di esperti soprattutto delle cinematografie di lingua tedesca, e di altre di paesi produttivamente minori come il Belgio e l'Olanda. La situazione della diffusione del film in questi paesi s'è fatta negli ultimi anni preoccupante. In Germania, è stato detto, si sono chiusi cinquecento grandi cinema nei quali si sono installati altrettanti supermarkets. Inoltre la televisione tedesca ha trasmesso nel giro di dodici mesi circa quattrocento film. Nel corso della discussione i delegati hanno cercato di sensibilizzare gli uomini politici dei rispettivi governi, pure presenti, verso una legge di protezione per il cinema nazionale.

Moderatore dell'incontro è stato Otto Wladika, direttore della Viennale. Ci ha personalmente spiegato le ragioni di questo apparente contrasto del Convegno con il tema della Viennale 1969: i problemi economici posti sul tappeto erano di profonda importanza per Austria, Germania, Belgio e Olanda. Affrontarli, esaminarli, discuterli è stato utile anche in vista di una sensibilizzazione sul piano artistico delle rispettive produzioni. Allo stesso Wladika abbiamo fatto notare che pur esendo stati i film del Festival, nella maggioranza, portatori di un messaggio sociale senza dubbio allettante, talora con problematiche vive e attuali svolte in modo civile, è mancata dal calendario almeno una rappresentanza delle grosse questioni contingenti: in testa Vietnam e Black Power americano.

È vero che la Viennale raccoglie innanzi tutto film a soggetto e che le pellicole sui sommovimenti sociali hanno carattere documentaristico. Tuttavia dobbiamo dire che i documentari di lungometraggio non sono mancati. L'olandese *De Stem van het Water* (*Il canto dell'acqua,* 1967) di Bert Haanstra e il sovietico *Nebo nashego detstva* (*Pascoli del Bakai,* 1967) di Tolomush

Okeev, entrambi gradevoli da un punto di vista spettacolare e rivolti certamente con attenzione ad alcuni vitali aspetti dei due paesi, non hanno rappresentato quel cinema di rottura che aveva fatto sperare la titolazione del festival. Ci sembra di avere capito, comunque, che la Viennale si rivolgerà anche in futuro a un cinema che riguardi innanzi tutto l'uomo, avviluppato naturalmente nelle contraddizioni sociali del proprio mondo. Quella di Vienna, in sostanza, è una rassegna, non competitiva, quindi aperta anche a film di data non recentissima, che cerca soprattutto di raccogliere il meglio, prodotto sotto ogni latitudine geografica e che per le ragioni più diverse il mercato austriaco ha ignorato o dimostra (se le pellicole sono recenti) di non volere diffondere.

Un mezzo, cioè, di far conoscere al pubblico austriaco (e infatti l'intero programma dopo Vienna viene ogni anno portato in un'altra città: questa volta è toccato a Linz) un cinema civile che altrimenti sarebbe stato ignorato per sempre, con la speranza che il noleggio commerciale, visto l'interesse suscitato dal singolo film, diffonda il film su scala nazionale.

Le date di realizzazione, quindi, non contano. Sì che un film come *Ikimono no Kiroku* (*Vivere nella paura,* 1955) di Akira Kurosawa, sulla nevrosi generata dall'incubo di una guerra atomica, può poniamo stare accanto benissimo al pamphlet femminista ma piuttosto gradevole di Mai Zetterling *Flickorna* (La ragazza) realizzato lo scorso anno con chiari intenti pacifistici. La stessa allegoria sulle dittature confezionata dal céco Jan Nemec *O slavnosti a hostech* (*La festa e gli invitati,* 1966) si trova con *Playtime* di Tati o col realistico *Vidas Secas* del brasiliano Nelson Pereira dos Santos (1963) sulla medesima ideale piattaforma: quella della denuncia sociale.

Dei tredici paesi presenti con film a soggetto e con cortometraggi, la sola Austria ha iscritto unicamente uno short, inoltre piuttosto deludente, *Picknick mit Weismann* di Jan Svankmayer: l'animazione di cose e oggetti al suono di ariette di quarant'anni fa, con un finale a sorpresa; il sotterramento dell'unico essere umano del filmetto, condotto placidamente in giardino da un badile dotato di vita propria. Ancora più inutile il cortometraggio austro-germanico *Ein anständiges Mädchen* di Peter Hajek, nel quale due giovani si sostituiscono a vicenda nei favori di una ragazza. Più di questi e di altri di paesi diversi pure ripresi « dal vero », sono stati invece assai gradevoli, e ognuno accentrato su un tema sociale di pregnante significato, gli shorts disegnati. Cartoons tutti di pochi minuti, dell'italiano Bruno Bozzetto (*Una vita in scatola*: allegoria della vita umana costretta sempre tra quattro pareti e quindi a ignorare la natura e il creato), dell'ungherese Josef Denes (*Konzertissimo*: satira del militarismo e dell'indifferenza borghese ambientata in un teatro; l'orchestra è formata di armi puntate contro il pubblico, e l'inizio del concerto coincide con una enorme conflagrazione), del cecoslovacco Viktor Kubal (*Zem,* terra: l'invasione del cemento lascerà un giorno crescere su un centimetro di terra soltanto un fiore di metallo), del britannico Richard Taylor (*The Revolution*: illustrazione della degenerazione delle vittoriose azioni rivoluzionarie), dello jugoslavo Ante Zaninovic (*O Rupama i Cepovimu, Di buchi e tappi*: beffarda condanna delle mezze misure nei confronti di eventi che abbisognano di totale e perseverante impegno).

Un suggerimento. Vista questa serie di disegni animati, stilisticamente

allineati con le più fresche mode grafiche ed espressive, la Viennale in futuro potrebbe riservare la sua sezione *shorts* unicamente al cinema di animazione, generoso — come il programma di quest'anno ha testimoniato e come possiamo vedere nei cataloghi dei diversi paesi interessati al settore — di argomenti in linea coi sintomi di rinnovamento sociale in atto ormai ovunque. Il disegno in movimento, per sua stessa natura, è guizzante e fluido e può essere usato per confezionare ogni sorta di allegoria caricaturale o realistica.

I film di lungometraggio

PLAYTIME **(Playtime - Tempo di divertimento) — r.:** Jacques Tati - **o.:** Francia, 1968.
V. altri dati a pag. 159 del n. 3-4, marzo-aprile 1968.

Su Playtime, *già recensito in* Bianco e Nero, *riferiamo l'opinione generale della critica viennese, concorde nel riconoscere a Tati intelligenza e humour ma anche nel giudicare lo sviluppo da lui dato alla satira del turismo, degli automatismi, dei tics della standardizzazione sociale, edilizia, ecc. un poco prolissa, con insistenze e ripetizioni, cioè, che il mimo francese avrebbe potuto evitare. In confronto all'opera precedente di Tati, i più considerano il suo miglior film* Mon Oncle. *V'è da dire a questo proposito che il primo film dell'attore-regista,* Jour de fête, *non è stato visto in Austria.*

LES RISQUES DU METIER **(Attentato al pudore) — r.:** André Cayatte **o.:** Francia, 1968 - **d.:** Cineriz.
V. altri dati a pag. 147 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1969.

Cayatte torna con questo film ai suoi temi preferiti, le argomentazioni giudiziarie. Nel caso specifico, un professore di scuola media (l'azione si svolge in una cittadina di provincia), viene ingiustamente accusato da tre sue allieve di avere usato violenza a una d'esse. La realtà sarà un'altra, ovviamente, e nel finale si avrà la sistemazione deamicisiana di tutto. Manca a Les risques du mêtier *la foga oratoria che aveva contraddistinto il Cayatte prima maniera, quello soprattutto di* Giustizia è fatta (1950) *e* Siamo tutti assassini (1952). *Rimane la cenere di quei pamphlets, in un discorso che si dipana su una formuletta facile facile sino alla banalità. Il film segna l'esordio come attore di un altro chansonnier, Jacques Brel, il quale è tuttavia ben lontano da certe asciutte e consapevoli prestazioni di colleghi come Aznavour e Montand. Di mestiere pure l'interpretazione di Emmanuelle Riva, moglie dell'insegnante e naturalmente innocentista.*

BAISERS VOLÉS **(Baci rubati) — r.:** François Truffaut - **o.:** Francia, 1968.
V. altri dati a pag. 82 del n. 3-4, marzo-aprile 1969.

Terzo e ultimo film della « Viennale », Baisers volés *è un racconto delizioso, ricco di ammiccamenti, che continua in prospettiva scherzosa e ottimi-*

stica il discorso iniziato da Truffaut con Les Quatre-Cents coups (1959), *dedicato dal regista alla memoria di André Bazin. Anche il film odierno s'apre con una dedica-omaggio, rivolta a Henri Langlois, e la prima inquadratura s'affaccia sull'ingresso della Cinémateque Française. [Il film è stato recensito sul n. 3-4 da Paolo Valmarana* (n.d.r.)].

IKIMONO NO KIROKU (**t.l.: Vivere nella paura**) — **r.:** Akira Kurosawa - **sc.:** Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni, Akira Kurosawa - **f.:** Asaichi Nakai - **m.:** Fumio Hayasaka - **int.:** Toshiro Mifune, Eiko Miyoshi, Minoru Chiaki, Kyoto Aoyama, Akemi Negishi, Takashi Shimura, Eijiro Tono - **p.:** Toho Co., Ltd./Sojiro Motoki - **o.:** Giappone, 1955.

Il tema è quello della paura atomica. Un vecchio industriale, proprietario di una ferriera, vuole vendere ogni suo avere e scappare con la moglie e la amante in Brasile. Ma i suoi si oppongono fermamente. L'uomo in una crisi di furore incendia la fabbrica e viene quindi internato in un manicomio. L'allegoria sulla psicosi di una distruzione nucleare, affidata a una sceneggiatura drammaticamente robusta, manca il suo obiettivo principale poiché Kurosawa accentra la propria attenzione unicamente su un personaggio che risulta dall'inizio palesemente pazzo. La sua denuncia quindi, valida sul piano espressivo, si sperde e s'annacqua in quello della dimostrazione reale dei pericoli di una possibile guerra nucleare. Toshiro Mifune recita nei panni del vecchio pazzo accentuando quelle che sono le sue caratteristiche istrionesche, facendosi comunque apprezzare sino alla scena-madre finale nella sua cella in manicomio quando scambia il sole per la terra incendiata.

AZ ELTAVOZOTTNAP (t.i.: **La ragazza**) — **r.:** Marta Mészarós - **o.:** Ungheria, 1968, opera prima.

V. altri dati a pag. 82 del n. 11-12, novembre-dicembre 1968.

FLICKORNA (**t.l.: Una ragazza**) — **r.:** Mai Zetterlin - **sc.:** Mai Zetterling e David Hughes - **f.:** Rune Ericson - **m.:** Michael Hurd - **int.:** Bibi Anderson, Harriet Andersson, Gunnel Lindblom, Gunnar Björnstrand, Erland Josephson, Stig Engström, Ake Lindström, Frank Sundström - **p.:** Sandrew Film & Theater AB - **o.:** Svezia, 1968.

[*Del film ha parlato Jos Burvenich sul n. 11-12 del 1968.*]

VIDAS SECAS — **r.** e **sc.:** Nelson Pereira dos Santos (da un romanzo di Graciliano Ramos) - **f.:** Luiz Carlos Barreto e José Rosa - **int.:** Atila Lorio, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, Gilvan, Genivadoe, Baleia - **p.:** Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto, Danilo Trelles, Nelson Pereira dos Santos - **o.:** Brasile, 1963.

Recensito a suo tempo in Bianco e Nero, Vidas Secas *è stato apprezzato dalla critica viennese per il suo realismo lirico, per la denuncia rigorosa sul piano umano ed estetico di una desolata condizione sociale nel Brasile di alcuni*

decenni or sono, tuttavia come prefigurazione delle vaste zone depresse esistenti anche nell'odierno Brasile. Conserva intatto il suo sapore documentaristico, drammaticamente sofferto, privo di cedimenti sentimentalistici, asciutto ed essenziale.

O SLAVNOSTI A HOSTECH (t.l.: **La festa e gli invitati**) — **r.**: Jan Nemec - **o.**: Cecoslovacchia, 1966.
V. altri dati a pag. 99 del n. 11-12, novembre-dicembre 1968.

L'allegoria ironica e sferzante sulla dittatura confezionata da Nemec con lucida trasparenza in un gioco di motivi e invenzioni sempre di godibile sapore, è stata accolta anche dalla critica austriaca in tutto il suo pregnante significato e nei suoi valori estetici.

[*Del film si è parlato su* Bianco e Nero *n. 5-6, 1968, pag. 33 e segg.*].

UN CERTO GIORNO — **r., s.** e **sc.**: Ermanno Olmi - **f.**: Lamberto Caimi - **m.**: Gino Negri - **int.**: Brunetto Del Vita, Lidia Fourtes, Vitaliano Damioli, Giovanna Ceresa, Raffaele Modugno - **p.**: Cinema S.p.A. - **o.**: Italia, 1968.
V. altri dati in questo n., pag. 141.

Il film di Olmi, ambientato tra i « pubblicitari » milanesi, rivolto con dimessa e nel contempo penetrante osservazione all'uomo, è stato presentato a Vienna con molta incuria: cioè quasi privo di sottotitoli tedeschi, inoltre spesso sfasati rispetto all'azione, spostati cioè in avanti almeno di una sequenza. Ciò ha generato qualche equivoco nella critica viennese, che non ha esitato tuttavia a sottolineare la sostanza di un cinema che definisce « diretto », pur senza giungere agli estremi del così detto « cinéma-verité ».

[*Del film si è parlato sul n. 3-4, 1969, pag. 6 e segg. V. inoltre in questo n. la recensione di Sandro Zambetti.*]

FOUR IN THE MORNING (**Alle quattro del mattino due uomini, due donne**) — **r.**: Anthony Simmons - **o.**: Gran Bretagna, 1965 - **d.**: American European Pictures (regionale).
V. altri dati a pag. 13 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1969.

Vincitore di vari festival e rassegne, primo premio al festival di Locarno 1965, il film di Anthony Simmons è un buon esempio di cinema psicologico, il cui soggetto somma in sé tre storie parallele: la vicenda burocratica cui viene sottoposto il cadavere di una ragazza annegata nel Tamigi dal momento del suo ritrovamento; la lite di due giovani coniugi nel loro appartamento, presente un amico di lui e il figlio della coppia; l'incontro di un uomo e una ragazza, il loro tentativo sentimentale, le diffidenza, l'addio. L'ambiente è quello della Londra notturna, verso il mattino, quando le prime luci finiscono per riportare la vita nelle strade. La recitazione di ogni interprete aderisce in maniera sensibile alla atmosfera evocata da Simmons, e a ciò contribuisce la fotografia impastata di grigi, la scelta degli ambienti, il dialogo.

WORK IS A FOUR LETTER WORD — **r.**: Peter Hall - **sc.**: Jeremy Brooks dalla commedia « Eh? » di Henry Livings - **f.**: Gil Taylor - **m.**: Guy Woolfenden - **int.**: David Warner, Cilla Black, Elizabeth Sprigge, Zia Mohyeddin, Joe Gladiyn, Alan Howard, Jan Holden, ohn Steiner, David Waller, Tony Church, Derek Royle, Cyril Cross - **p.**: Cavalcade/Universal International - **o.**: Gran Bretagna, 1967.

È una satira dell'automatizzazione coi contorni della farsa. Un tipo un po' strano ha l'hobby della coltivazione di una nuova specie di funghi mangerecci con effetti allucinogeni e afrodisiaci. Trova il grado di umidità ideale per la crescita del vegetale all'interno di una fabbrica dove è stato assunto con compiti non definiti in seguito a un equivoco. Il film appartiene alla comica distruttiva, e non raggiunge che in minima parte l'obiettivo prefissosi di ironizzare sulla disumanizzazione delle apparecchiature automatizzate. I personaggi sono, come quasi sempre in codesto tipo di cinema, figurette senza dimensione.

NEVINOST BEZ ZASTITE **(Verginità indifesa)** — **r.** e **sc.**: Dušan Makavejew - **f.**: Branko Perak e Stevan Mišković - **int.**: Dragoliub Aleksić, Ana Milosavljević, Vera Jovanović, Bratoljub Gligorijević, Ivan Zivković, **Pera Milosavljević** - p.: Avala Film - o.: Jugoslavia, 1968.

Un curioso esperimento. Il regista Makavejew ha ricomposto, aggiungendovi inserti girati oggi, materiale filmato clandestinamente durante la occupazione nazista della Jugoslavia. Potrebbe essere definita una pellicola sperimentale, se il termine non facesse equivocare. Si tratta di un ironico gioco che, rifacendosi a schemi recitativi appartenenti al cinema muto, evoca in un parallelo costante col presente i giorni drammatici della guerra. Sì che ai brani documentaristici, girati durante le parate militari o subito dopo un bombardamento aereo, si aggiungono scene recitate dilettantescamente in uno scenario ricostruito come su un palcoscenico per filodrammatici. I medesimi interpreti di allora riappaiono per commentare (con seguenze policrome, al contrario degli inserti di guerra che sono virati in rosso o in blu) la vita del paese sotto i fascisti locali e i tedeschi. È chiaro che il discorso, condotto su basi stilistiche inesistenti, interessa direttamente soprattutto lo spettatore jugoslavo. Fuori di quei confini, il film si apprezza per la sua sostanza narrativa tragicomica.

DE STEM VVAN HET WATER **(La voce dell'acqua)** — **r.** e **sc.**: Bert Haanstra - **p.** e **o.**: Olanda, 1967.

HERBST DER GAMMLER (t.l.: **Autunno dei Gammler)** — **r.** e **sc.**: Peter Fleischmann - **p.** e **o.**: Germania Federale, 1967.

Una specie di reportage giornalistico sui « capelloni » di Monaco, visti come fenomeno sociale, con intenti critici ed ironici.

NEBO NASHEGO DETSTVA **(I pascoli del Bakai)** — **r.**: Tolomuch Okeew - **int.**: A. Shankorosowa, Umadylow, B. Ryskulowa - **p.** e **o.**: Unione Sovietica, 1967.

I film della retrospettiva di Luis Buñuel

UN CHIEN ANDALOU — **sc.:** Luis Buñuel e Salvador Dali - **m.:** frammenti di « Tristano e Isotta » di Richard Wagner - **int.:** Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Jaime Miravilles, Salvador Dali, Luis Buñuel - **p.:** Luis Buñuel e Salvador Dali - **o.:** Francia, 1928.

L'AGE D'OR — **sc.:** Luis Buñuel - **m.:** Georges van Parys e frammenti d'opera di Beethoven e Wagner - **int.:** Gaston Modot, Lya Lys, Max Ernst, Pierre Prévert - **p.:** Vicomte de Noailles - **o.:** Francia, 1930.

LAS HURDES **(Terra senza pane)** — **f.:** Eli Lotar - **m.:** frammenti della « Quarta sinfonia » di Brahms - **p.:** Ramon Acin - **o.:** Spagna, 1932.

ESPAÑA LEAL EN ARMAS / L'ESPAGNE LOYALE EN ARMES — **sc.:** Jean-Paul Le Chanois (Jean-Paul Dreyfus) - **comm.:** Luis Buñuel e Pierre Unik - **o.:** Spagna, 1937.

GRAN CASINO — **sc.:** Michel Weber - **f.:** Jack Draper - **m.:** Manuel Esperon - **int.:** Libertad Lamarque, Jorge Negrete, Mercedes Barba, Agustin Isunza - **p.:** Anahuac (Oscar Dancigers) - **o.:** Hessico, 1947.

EL GRAN CALAVERA — **sc.:** Raquel Rojas e Luis Alcoriza, da una commedia di Adolfo Torrado - **f.:** Ezequiel Carrasco - **m.:** Manuel Esperon - **int.:** Fernando Soler, Charito Granados, Ruben Rojo, Andres Soler, Maruja Grifell, Gustavo Rojo, Luis Alcoriza - **p.:** Ultramar Films (Oscar Dancigers) - **o.:** Messico, 1949.

LOS OLVIDADOS — **sc.:** Luis Buñuel e Luis Alcoriza - **f.:** Gabriel Figueroa - **m.:** Rodolfo Halffter - **int.:** Estela Inda, Miguel Inclan, Alfonso Mejia, Roberto Cobo, Hector Lopez Portillo, Salvador Quiros, Victor Manuel Mendoza - **p.:** Ultramar Films (Oscar Dancigers) - **o.:** Messico, 1950.

SUSANA — **sc.:** Jaime Salvador, da una novella di Manuel Reachi - **f.:** José Ortiz Ramon - **m.:** Raul Lavista - **int.:** Rosita Quintana, Fernando Soler, Victor Manuel Mendoza, Matilde Palau - **p.:** Internacional cinematografica (Oscar Dancigers) - o.: Messico, 1950.

LA HIJA DEL ENGAÑO — **sc.:** Raquel Rojas e Luis Alcoriza dal romanzo di Carlos Arniches - **f.:** José Ortiz Ramos - **m.:** Manuel Esperon - **int.:** Fernando Soler, Alicia Caro, Ruben Rojo, Nacho Contra, Fernando Soto, Lily Aclemar - **p.:** Ultramar Films (Oscar Dancigers) - **o.:** Messico, 1951.

UNA MUJER SIN AMOR - **sc.:** Jaime Salvador dal romanzo di Guy de Maupassant « Pierre et Jean » - **f.:** Raul Martinez Solares - **m.:** Raul Lavista - **int.:** Rosario Granados, Julio Villarel, Tito Junco, Joaquin Cordero - **p.:** Internacional cinematografica (Oscar Dancigers) - **o.:** Messico, 1951.

SUBIDA AL CIELO — **sc.:** Manuel Altolaguirre - **f.:** Alex Philipps - **m.:** Gustavo Pittaluga - **int.:** Lilia Prado, Carmelita Gonzales, Esteban Marquez, Luis Aceves, Castaneda, Manuel Dondo, Roberto Cobo - **p.:** Isla (Manuel Altolaguirre) - **o.:** Messico, 1951.

EL BRUTO — **sc.:** Luis Buñuel e Luis Alcoriza - **f.:** Agustin Jimenez - **m.:** Raul Lavista - **int.:** Pedro Armendariz, Katy Jurado, Rosita Arenas, Andrès Soler - **p.:** Internacional cinematografica (Oscar Dancigers) - **o.:** Messico, 1952.

ROBINSON CRUSOE — **sc.:** Luis Buñuel e Philip Roll, dal romanzo di Daniel Defoe - **f.:** Alex Philips (Pathécolor) - **m.:** Anthony Colins - **int.:** Dan

O'Herlihy, Jaime Fernandez, Felipe de Alba, Chel Lopèz, Jose Chaves, Emilio Garibay - **p.:** Oscar Dancigers - **o.:** Messico, 1952.

EL — **sc.:** Luis Buñuel e Luis Alcoriza da un romanzo di Mercédès Pinto - **f.:** Gabriel Figueroa - **m.:** Luis Hernandez Breton - **int.:** Arturo de Cordova, Delia Garces, Luis Beristein, Aurora Walker, Martinez Baena - **p.:** Oscar Dancigers - **o.:** Messico, 1952.

ABISMOS DE PASION / CUMBRES BORRASCOSAS — **sc.:** Luis Buñuel, dal romanzo di Emely Brontë - **f.:** Agustin Jimenez - **m.:** Raul Lavista - **int.:** Irasema Dilian, Jorge Mistral, Lilia Prado, Ernesto Alonso, Luis Acevas Castenada, Francisco Requeira - **p.:** Tepeyac - **o.:** Messico, 1953.

LA ILUSION VIAJA EN TRANVIA — **sc.:** Mauricio de la Serna e José Revueltas - **f.:** Raul Martinez Solares - **m.:** Luis Hernandez Breton - **int.:** Lilia Prado, Carlos Navarro, Agustin Isunza, Miguel Manzano, Javier de la Parra, Guillermo Bravo Sosa, Felipe Montojo - **p.:** Clasa Films Mundiales - **o.:** Messico, 1953.

EL RIO Y LA MUERTE — **sc.:** Luis Buñuel e Luis Alcoriza da un romanzo di Miguel Alvarez Acosta - **f.:** Raul Martinez Solares - **m.:** Raul Lavista - **int.:** Columba Dominguez, Miguel Torruco, Joaquin Cordero, Jaime Fernandez, Victor Alcover - **p.:** Armando Ozive Alba (Clasa Films Mundiales) - **o.:** Messico, 1954.

ENSAYO DE UN CRIMEN / LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIBALDO DE LA CRUZ — **sc.:** Luis Buñuel e Eduardo Ugarte da un soggetto di Rodolfo Usigli - **f.:** Agustin Jimenez - **m.:** Jesus Bracho e Jose Perez - **int.:** Ernesto Alonso, Miroslava, Rita Macedo, Ariadna Welter, Rodolfo Landa, Andrès Palma - **p.:** Ultramar Films (Oscar Dancigers) - **o.:** Messico, 1955.

CELA S'APPELLE L'AURORE — **sc.:** Luis Buñuel e Jean Ferry dal romanzo di Emmanuel Roblès - **f.:** Robert Le Febvre - **m.:** Joseph Kosma - **int.:** Georges Marchal, Lucia Bosè, Gianni Esposito, Nelly Borgeaud, Julien Bertheau, Jean-Jacques Delbo, Gaston Modot - **p.:** Les Films Marceau (Paris), Laetitia Films (Roma) - **o.:** Francia/Italia, 1955.

LA MORT EN CE JARDIN — **sc.:** Luis Buñuel, Luis Alcoriza e Raymond Queneau, dal romanzo di José-André Lacour - **f.:** Jorge Stahl Jr. - **m.:** Paul Misraki - **int.:** Simone Signoret, Georges Marchal, Charles Vanel, Michel Piccoli, Michèle Girardon, Tito Junco - **p.:** Dismage (Paris), Oscar Dancigers (Messico) - **o.:** Francia/Messico, 1956.

NAZARIN — **sc.:** Luis Buñuel e Julio Alejandro, dal romanzo di Benito Perez Galdos - **f.:** Gabriel Figueroa - **int.:** Francisco Rabal, Marga Lopez, Rita Macedo, Ignacio Lopez Terro, Noe Murayama, Jesus Fernandez - **p.:** Manuel Barbachano Ponce - o.: Messico, 1958.

LA FIEVRE MONTE A EL-PAO — **sc.:** Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Charles Donat e Luis Sapin dal romanzo di Henry Castillou - **f.:** Gabriel Figueroa - **m.:** Paul Misraki - **int.:** Gérard Philipe, Maria Felix, Jean Servais, Raoul Dantes, M.-A. Ferriz, Domingo Soler, Victor Junco, Roberto Canedo - **p.:** C.I.C.C., Cité Films, Indus Films, Terra Films, Cormoran Films (Paris) - Filmex (Messico) - **o.:** Francia/Messico, 1959.

THE YOUNG ONE — **sc.:** Luis Buñuel e H.B. Addis, dal romanzo « Travellin' Man » di Peter Matthiesen - **f.:** Gabriel Figueroa - **m.:** Jesus Zarzosa - int.: Zachary Scott, Bernie Hamilton, Kay Meersman, Crahan Denton, Claudio Brook - **p.:** Georges P. Werker/Producc. Olmeca - **o.:** Messico, 1960.

VIRIDIANA — **sc.**: Luis Buñuel - **f.**: José A. Agayo - **m.**: "Alleluja" dal **Messia** di Haendel, "Requiem" di Mozart - **int.**: Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey, Margarita Lozano, Victoria Zinny, Teresa Rabal - **p.**: Gustavo Alatriste - **o.**: Spagna, 1961.

EL ANGEL EXTERMINADOR **(L'Angelo sterminatore)** — **r.**: Luis Buñuel - **o.**: Messico, 1962 - **d.**: P.A.C. (regionale).
V. altri dati a pag. 83 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1969.

LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE **(Il diario di una cameriera)** — **r.**: Luis Buñuel - **o.**: Francia, 1963-64 - **d.**: Dear Film.
V. altri dati a pag. 156 del n. 8-9, agosto-settembre 1964.

SIMON DEL DESIERTO — **r.**: Luis Buñuel - **o.**: Messico, 1965.
V. altri dati a pag. 28 del n. 10-11, ottobre-novembre 1965.

BELLE DE JOUR **(Bella di giorno)** — **r.**: Luis Buñuel - **o.**: Francia, 1967 - **d.**: Euro International Films.
V. altri dati a pag. 25 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1968.

(a cura di G. Z.)

CORTINA: XXV ANNO PER IL FILM SPORTIVO

di Giovanni Zaro

Venticinque festival sono tanti. Un traguardo che consiglia una disamina generale dei risultati raggiunti a Cortina d'Ampezzo quest'anno, con l'edizione svoltasi dal 3 all'8 marzo in una atmosfera di euforia. Guardando a ritroso nella produzione documentaristica rivolta allo sport e passata sullo schermo cortinese, si ha la percezione dello sviluppo sempre più sensibile raggiunto anno dopo anno dai film sulle manifestazioni agonistiche, insieme all'allargarsi dell'interesse attivo nei confronti delle diverse discipline sportive da parte delle masse giovanili. Cortina col suo festival è in questo senso una sorta di termometro degli umori che in un arco geografico piuttosto ampio (alla XXV edizione sono stati presenti venticinque paesi con un totale di settantaquattro pellicole di vario metraggio, a passo sedici e trentacinque) il cinema sportivo manifesta ogni dodici mesi.

Organizzato sotto l'egida del CONI, è chiaro che il concorso tenda alla esaltazione dello sport. Intento raggiunto più volte con film di paesi diversi realizzati secondo obiettivi didattici e attraverso quegli altri film che dello sport illustrano l'esaltante connubio tra sforzo fisico e serenità spirituale. Una forma di spettacolo che, quando è servita da un sapiente uso della narrazione per immagini, può risultare davvero utile sia all'esperto sia al profano. Il programma 1969 è stato in tal senso piuttosto generoso. Possiamo fare qualche

citazione, scelta quasi a caso: *The Final Games* dello statunitense Gary Goldsmith, rivolto a una partita di pallacanestro tra due squadre-campioni, con sequenze che mostravano una stessa azione da angolature diverse e al rallentatore; *Etude en 21 points* di Jacques Bobet e *Sabre and Foil* di George Kazender, entrambi canadesi, il primo illustrante una finale di ping pong tra campioni su uno schermo che sezionava in più quadri la visione per dare della partita, contemporaneamente, il volto e le mani di entrambi i giocatori; il secondo dedicato con un'incisività secca e rapida agli incontri mondiali di scherma svoltisi a Montréal l'anno scorso.

Ancora: *The Open 1968* dell'inglese Michael Seligman, illustrante nel giro di un'ora alcune gare di golf; il sovietico *In cielo ci sono solo ragazze* di Zhuravlev, sul paracadutismo in caduta libera acrobatico e virtuosistico ripreso per il grande schermo; il cecoslovacco *Il coraggio* di Jan Schmidt sullo scii da trampolino; l'italiano *Rallye* di Giuseppe Taffarel dedicato con un montaggio funzionalmente rapido a una gara automobilistica nelle Dolomiti.

Al documentario di Taffarel la giuria internazionale ha attribuito il gran premio del festival: la Coppa del Ministro per il Turismo e lo Spettacolo. Per la prima volta nella storia della rassegna di Cortina questo riconoscimento è toccato a un film italiano, e all'Italia è stata pure assegnata la Medaglia d'oro del Presidente della Repubblica per la migliore selezione nazionale.

Il venticinquesimo festival aveva tutte le carte in regola per rivelarsi davvero una cosa eccezionale. Sarebbe bastato che il suo calendario si fosse limitato ai programmi serali. Un'azione selezionatrice più decisa avrebbe risparmiato un inutile sovraccarico di proiezioni, a vantaggio dello snellimento in ogni senso della manifestazione. E non importa se qualche paese, come l'Argentina presente con un unico pezzo d'intonazione turistico-cinematografica — *Deportes en Mar del Plata* di J.C. Strambini — fosse venuto a mancare. Ne avrebbe guadagnato l'autorità della rassegna, proprio nel senso auspicato dall'avv. Giulio Onesti, presidente del CONI, nel corso del suo intervento alla « tavola rotonda » svoltasi in margine alle proiezioni sul tema « Il cinema spettacolare e lo sport », della quale relatore principale è stato Alberto Lattuada.

Il cinema spettacolare e lo sport. Un argomento che i vari interventi, sollecitati dalle citazioni di Lattuada, hanno appena sfiorato. È stata senza dubbio una seduta interessante, che ha svicolato comunque dal suo perno principale per abbandonarsi a disquisizioni tecnicistiche coinvolgenti l'intero mondo sportivo. Alberto Lattuada introducendo i lavori aveva citato, tra gli altri, film a soggetto d'ambiente sportivo, nella fattispecie pugilistico, come *The Champion* (*I grande campione*, 1949) di Mark Robson e *The Set-Up* (*Stasera ho vinto anch'io*, 1949) di Robert Wise, e ancora *Un homme, une femme* di Lelouch nel quale il rallye automobilistico di Montecarlo faceva da non occasionale sfondo, anche psicologico, alla vicenda sentimentale. E ciò per dimostrare che il festival poteva istituire in questo senso una sezione speciale che avrebbe potuto incrementare l'interesse della grande produzione verso lo sport, trattato come argomento principale o come scorcio dell'intreccio.

Ci sembra che la proposta sia rimasta senza echi. Questo tipo di cinema, è stato detto, coglie gli aspetti negativi, di degenerazione dello sport. Perfino un poeta come Kon Ichikawa — si è soggiunto — nel realizzare il lungome-

traggio documentario sulle Olimpiadi di Tokio ha badato più all'aspetto sensazionalistico, ha puntato sullo sforzo fisico, sulla fatica espressa dagli atleti dimostrando in fondo di non amare lo sport: considerazioni contrastanti con quelle di Lattuada il quale, auspicando che i documentari di Cortina possano in qualche modo essere portati al grande pubblico del normale circuito commerciale, concludeva il suo intervento convinto che i motivi per cui lo sport possa entrare nel cinema spettacolare siano infiniti. Anche se, come fecero Robson e Wise nei loro film, il campione-protagonista è visto nei suoi momenti di esaltazione divistica o in quelli della decadenza fisica.

Poco male, comunque, se il festival di Cortina tiene lontani i film a soggetto. Purché la sua strutturazione all'insegna del reportage documentaristico si affidi a una selezione rigorosa capace di purgare il programma delle cose superflue e talora dannose. Dalla « tavola rotonda » è comunque uscita una notizia che riportiamo in quanto viene ad allargare il campo della conoscenza filmografica nello specifico settore dello sport. L'avv. Onesti ha annunciato che è pressoché pronto un Catalogo internazionale dei documentari rivolti alle più diverse discipline sportive, per ora fornito dei soli titoli dei film e dei paesi produttori, ma che verrà via via arricchito (e aggiornato) di tutti gli altri dati: regista, produzione, formato, lunghezza, eccetera. Servirà ai Comitati Olimpici internazionali, ma avendo in futuro annuale divulgazione proprio da Cortina contribuirà al potenziamento del festival in vista di organiche retrospettive. Un contributo anche culturale che merita certamente di essere apprezzato.

Non è stato detto se la filmografia raggrupperà pure i documentari televisivi. Se ne sono infatti visti a Cortina, anche di discretamente interessanti, quali ad esempio *Guerra nel foot-ball* di Antonello Franco. Una inchiesta che fornisce tutti gli elementi per comprendere la pericolosità di questo sport di collisione, i cui giocatori, imbottiti come astronauti, rischiano ad ogni partita danni fisici irreparabili. Il foot-ball nordamericano somiglia al rugby e le sue squadre composte di undici giocatori sono allenate ad una violenza inaudita. Un « pezzo », questo, forse non in spirito con gli intenti « sublimatori » cui si vuole informare la rassegna, tuttavia a nostro avviso assai utile e privo delle animosità ideologiche che anima invece un altro documentario italiano, di Sergio Spina, *Morte nel pomeriggio,* realizzato col concorso del sociologo Franco Ferrarotti, e dedicato al pubblico che affolla la domenica gli stadi scaricandosi nel corso della partita delle sue nevrosi, delle repressioni alienanti che gli autori attribuiscono al « sistema ».

Verbale della Giuria

I componenti la Giuria del XXV Concorso Internazionale di Cinematografia Sportiva, composta da:

Vinicio Delleani - CONI; Gianni de Tomasi - Comitato Organizzatore; Lorenzo Borghi - Centro Sportivo Italiano; Alberto Assirelli - Azienda Soggiorno Cortina; Boris Tchirkov - URSS; Georg Lewald - Ungheria; Hans Peter Höpfener - Germania. riunitisi il giorno 8 marzo 1969 alle ore 0,30 hanno provveduto all'assegnazione dei seguenti premi:

Coppa del Ministro per il Turismo e lo Spettacolo all'Italia per il film *Rallye* di Giuseppe Taffarel che raccoglie in una felice sintesi aspetti sportivi e turistici di una gara automobilistica.

Coppa d'argento CONI agli Stati Uniti d'America per il film *Final Games* di Gary Goldsmith che all'efficacia didattica unisce una raffinata espressione estetica.

Coppa del Comune di Cortina all'Unione Sovietica per il film *In cielo ci sono solo ragazze* di Zhuravlev sull'addestramento e i lanci di paracadutiste sovietiche.

Piatto d'Argento CONI alla Francia per il film *Les neiges de Grenoble* di J. Ertand e J.-J. Languepin.

Coppa CONI all'Ungheria per il film *Mexico 68* di Istvan Timar.

Medaglia d'Argento CONI al Canada per il film *Sabre and Foil* di G. Kazender.

Medaglia d'Argento CONI alla Francia per il film *Defi au Vertige* di R. Gomez.

Medaglia d'Argento CONI alla Germania per il film *Kendo-der Weg des Schwertes* di Walter Knoop.

Premio d'Onore CONI alla Polonia per il film *Gymnastique pour garçons* di Z. Kaipowicz.

Coppa Ministero della Pubblica Istruzione all'Unione Sovietica per il film *Insegnamento dei movimenti dei ginnasti* di Golovnia.

Medaglia CONI all'Unione Sovietica per il film *Il mondo meraviglioso del movimento* di Zhuravlev.

Medaglia CONI all'Ungheria per il film *Les Kajakistes.*

Medaglia CONI alla Jugoslavia per il film *Turnir* di Mica Milosevic.

Medaglia CONI alla Germania per il film *Wege ueber dem Abgrund* di J. Gorter jr.

Medaglia CONI al Canada per il film *Etude en 21 points* di Jacques Bobet.

Trofeo del Centro Sportivo Italiano alla Cecoslovacchia per il film *Odvaha* (*Il coraggio*) di Jan Schmidt.

Coppa Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo di Cortina all'Irlanda per il film *Capalloligy* di Luis Marcus.

Coppa AGIS all'Unione Sovietica per il film *Sbarco sul tetto del mondo.*

Coppa ANEC all'Italia per il film *Azzurri per il Messico* di E. Alovisi.

Targa Centro Sportivo Italiano alla Gran Bretagna per il film *Stay Still While I Hit You* di Don Higgins.

Coppa Ente Provinciale Turismo Belluno agli Stati Uniti d'America per il film *Ski the outer limits* di Vail Chamonix.

Targa Centro Cattolico Cinematografico all'Austria per il film *Ski-in.*

Medaglia d'Oro Automobile Club d'Italia al Portogallo per il film *Minuti zero menoz dez.*

Coppa Minerva Assicurazioni all'Australia per il film *1968 VFL Grand Final to Carlton.*

Medaglia d'Oro Kodak alla Germania per il film *Die Catcher.*

Premio Ferrania all'Italia per il film *Due lunghi sci per un Grand Prix degli Angeli.*

Premio Erka alla Germania per il film *Glätter Unsinn.*

La Giuria ha assegnato all'unanimità la Medaglia d'Oro del Presidente della Repubblica alla selezione di film presentati dall'Italia.

I diplomi d'onore sono stati assegnati ai seguenti film:
Deportes en Mar del Plata - Argentina
Le Capitaine de la petite flotte - Bulgaria
Gladiatori - Cecoslovacchia
The Thing at Foxcatcher Farms - Stati Uniti d'America

Stairway to the Sky - India
Pesca del salmone - Norvegia
5 Tage bis Monza - Germania
Lion's eye View - Sud Africa
Montagne, sole e neve - Svezia
Gli schermitori - URSS

La Giuria del « Premio Carlo Alberto Chiesa » per il miglior film televisivo nell'ambito del XXV Festival di Cinematografia Sportiva, riunita a Cortina d'Ampezzo e formata da:

Signora Maria Berguy Chiesa; Aldo Travain; Licio Burlini; Waclaw Soszynsky; Hansjörg Bodamer; Nanni Cardona,
dopo l'esame delle pellicole in concorso ha così deliberato:

Premio Coppa « Carlo Alberto Chiesa » al film *Cortina così* di Mario Pennacchi presentato dall'Italia, « per l'alto valore descrittivo dell'immagine e l'esemplare fusione tra natura e sport realizzata con l'abile uso della ripresa aerea in modo altamente spettacolare ».

Premio CONI (piatto d'argento) al film *La pelle del campione* presentato dalla Radiotelevisione Italiana.

Targa del Centro Sportivo Italiano al film *The retreat* presentato dalla Polonia.

Coppa del CONI al film *Lion's eye View* presentato dal Sud Africa.

Inoltre come spettacolo specialmente adatto ai più giovani viene assegnata la Medaglia d'Argento del CONI al film *Sultan & Massimino* presentato dall'Italia.

La Commissione della Federazione Medico Sportiva Italiana riunitasi presso il Grand Hotel Savoia alle ore 15,30 del giorno 6 marzo 1969 presa visione dei film *Morte nel pomeriggio* - *Il muscolo del XX secolo* e *Medicina e Sport* decide all'unanimità che:

il film sovietico *Il muscolo del XX secolo* è meritevole dell'assegnazione della Coppa messa in palio dalla Fargal Pharmasint ed al tempo stesso segnala come degno di menzione il film polacco *Medicina e sport.*

(*a cura di* G. Z.)

RECENSIONI

I FILM

TEOREMA

R.: Pier Paolo Pasolini - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Euro Int.
V. altri dati a pag. 96 del n. 9-10, settembre-ottobre 1968 e giudizio di Mario Verdone a pagg. 88 e 89 dello stesso numero.

In questi giorni nei quali la ricomparsa sulle scene italiane della commedia *Cocktail Party* di Eliot, che è un *Teorema* rovesciato all'inglese, riconferma lo scarso interesse del pubblico italiano per le forme aristocratiche e versificate del *miracle play* (e con esso anche il moderato interesse dei teatranti italiani, regista e attori, che ne offrono un'edizione fra il lirico e il mondano sotto tutti i punti di vista deprimente), colpisce la perentorietà dell'ultimo Pasolini nell'affrontare, di fronte e non per le vie tortuose d'altri suoi precedenti film, il bisogno e lo scandalo del miracolo. Miracolo non atteso, almeno nella quasi totalità degli esseri coinvolti, e annichilente, perché reca una tale potenza di confronto da rifiutare ogni banale mitizzazione (e mistificazione) d'amore. Nell'affacciarsi sul sacro, il miracolo nel mondo moderno è la massima manifestazione del « mistero senza mito » che Pasolini persegue sia come programma poetico sia come individuazione socio-morale. Sottratto al mito, il mistero rimane mistero, ma conserva la propria innocenza, più o meno come l'*innocence* dei giovani registi americani del NAC (che d'altronde Pasolini non ama moltissimo: « agonizzano troppo, muoiono poco », ha scritto) vuole rinsaldare su nuove basi d'ascesi i concetti di libertà e santità. Cadono e si rendono inutili i pseudo-contributi del mito, gli oggetti fuorvianti del fascino o della repulsione, che noi vediamo concretamente respinti in *Teorema* eppure vagheggiati ancora da chi non sa staccarsi dalla propria pochezza; quegli oggetti per cui è stata lanciata contro Pasolini l'accusa di feticismo; ma si tratta una volta di più dei feticci di una società dissociata e perduta, quella stessa alla quale il regista dura fatica a tender la mano, e di cui dimostra — matematicamente, geometricamente — la profonda irrecuperabilità.

Tra i vari modi d'essere visitati dal mistero amoroso, *Teorema* sceglie dunque quello della visitazione sessuale, come in certi suggerimenti di Bergman ma con il netto scrimine che è in Pasolini da sempre: alla diversità dell'eros replica la diversità di classe. Se cinque sono i personaggi visitati, uno solo, la Serva, si trova « in cerca d'autore » e pertanto si

attua, staccandosi dal nucleo di cui fa (artificialmente) parte. Gli altri quattro fungeranno da paradigma della impossibilità borghese di attuarsi, reagendo con varie e per così dire matematiche manifestazioni di vuoto, allorché il giovane ospite se ne sarà andato. Capaci di modellarsi sull'Amante partito solo al momento della seduzione, mai nella spinta trasfiguratrice: perché essi stessi nel loro andazzo quotidiano non sono mai stati se non dei piccoli seduttori (non amanti), eccoli adesso negati alla prova dei sedotti. Risponderanno, sì, l'uno dopo l'altro con le maldestre improvvisazioni che la loro natura propone: l'obolo del corpo, della ragione, dell'arte, della fabbrica: il dolce ed equivoco modo di avvicinarsi al mondo ignoto dei non privilegiati, che esaltava anche — ambiguamente — la Viridiana di Buñuel.

In tale mortificazione ancora arida e cieca, sostiene Pasolini che v'è già il barlume della salvezza, e può darsi. Ma ciò rimane estraneo al film, e al teorema impostato. Si preannunzia forse soltanto con l'urlo del padre che corre nudo sui sassi del mondo desertificato: l'urlo di chi finalmente è abbagliato dalla scoperta che per capire non basta essere spogliati, bisogna essere nudi.

Teorema è in certo modo un film imperioso, niente affatto disarmato come altre cose recenti di Pasolini (*Uccellacci e uccellini, Edipo re,* i vari episodi di *Le streghe, Capriccio all'italiana* ecc.). Questo forse perché qui, per la prima volta, l'autore si fa illustratore della borghesia dall'interno e quindi una specie di « odio autobiografico » lo induce a tradursi in elemento giudicante. Ci pare tuttavia di poter dire che proprio questa circostanza pregiudica il film nel suo complesso: esso non si apre mai da teorema a poema, come ha scritto un critico, ma si soddisfa tutto sommato di una propria matematicità sociale e estetica che lo rende angoloso all'atto delle singole dimostrazioni.

Esiste però il personaggio di Emilia, che si impossessa senza sforzo di tutte le illuminazioni poetiche del film, con la sua sgomenta felicità. Come in tutta l'opera precedente Pasolini visualizza su due fronti, uno interiore, il sottostoria, l'altro esteriore, il dopostoria. Nel primo c'è la psicanalisi, ma anche la coscienza. Nel secondo c'è la psicologia, ma anche l'ideologia. Le circostanze e i dati sono fungibili, le rivelazioni ambigue, ma proprio da ciò scaturisce dolorosamente il duro raggio della poesia. Col passare del tempo il procedimento di Pasolini si è immensamente affinato: ricordiamo in *Accattone* le spettrali sabbiose apparizioni nei crepacci, e intorno gli spalti del boom romano. Oggi in *Teorema* Emilia la Serva è la grotta, e i quattro borghesi lo spalto esterno (ma la virtù massima di questo processo resta per noi *La ricotta,* dove *concretamente* vediamo l'eroe Stracci trasferirsi, addirittura al ritmo precipitoso delle vecchie comiche, dalla tana del suo pasto bestiale al grande apparato del cinema contemporaneo, finendo *concretamente* inchiodato dalla contraddizione su una croce da Calvario). Generalmente la selezione e la decantazione di tali motivi, sotto l'urgenza di un'articolata cultura e d'una autobiografica eccitazione, risultano molto armoniose in Pasolini. Forse in *Teorema* meno che altrove: si risente il dubbio di una incerta spartizione tra il meditato e l'istintivo. Ma, ripetiamo, Emilia è figura da grande film. Non esclusivamente

per la destinazione finale, il fosso in cui si adagia (non divorata dalla terra, ma essa stessa « divoratrice »); non esclusivamente per l'inafferrabile facoltà di « visitare » a sua volta il sospeso del cielo e il greve della terra; né per la toccante bellezza di ogni cosa cui ella si restituisce, i cascinali, il tramonto, il verde, la *pietas* ruvida e tacita dei contadini che la spiano da dietro i vetri; ma anche, e in primo luogo, per come va incontro all'ospite, lei prima e sola, nel reciproco tocco dell'amore, anzi precedendo lui nel trepidante gesto liberatorio. E già qui si imbeve di terra, si riconosce confini e motivi. Emilia è in forma umana il « pianto della scavatrice » d'una poesia di Pasolini.

Forse la sequenza accennata, dell'incontro iniziale tra l'ospite e Emilia (che per la sua pretesa scandalosità ha avuto l'onore dei tribunali), è la più bella di *Teorema,* e senza dubbio è fra quelle che dischiudono lo scrigno del film. Sia corvo o usignolo l'ospite, sia angelico o diabolico, è il nutrimento. La ricotta, questa volta non più giunta troppo tardi. Il vino delle nozze. L'uccello da spolpare lungo la via, per la nostra grande, offesa, « scandalosa » fame.

Non ci parrebbe affatto essenziale, in quest'opera che si professa empirica in tutti i suoi dati, passare ad uno scrutinio particolareggiato degli attori, dei tecnici ecc. Ma poiché ad onta delle sue dichiarazioni sul film-ipotesi, sul film aperto, sul film da fare, Pasolini serba pur sempre anche in *Teorema* quel suo commovente ritmo officinale di comporre, senza sbadataggini né rinvii, bisognerà dire che il lavoro sull'attore è al disopra della diligenza. Fatta eccezione per Terence Stamp, un poco inerte ed elusivo di fronte alla straordinarietà del suo emblema, gli altri tutti si situano con grazia ai cinque angoli della visitazione: Laura Betti, una fragrante Anne Wiazemsky, il giovane José Andre Cruz, la coppia Mangano-Girotti. Se li commisuriamo ai « corollari » poetici del testo scritto di *Teorema,* forse l'individuazione fisionomica è dubbia. Ma le motivazioni private, almeno freudianamente, sussistono caso per caso in maniera incontestabile e adducono a quella sintonia ordinatissima che in tutto Pasolini tiene il posto della recitazione, si tratti di professionisti, come qui, o di facce scoperte per la occasione.

Tino Ranieri

UN CERTO GIORNO
(già « La sassata »)

R. s. e sc.: Ermanno Olmi - **f.** (eastmancolor): Lamberto Caimi - **mo.:** Ermanno Olmi - **int.:** Brunetto Del Vita (Director), Lidia Fuortes (intervistatrice), Vitaliano Damioli (Consigliere Delegato), Giovanna Ceresa (Account Executive), Raffaele Modugno (Art - B), Maria Crosignani (Elena, moglie del Director), Ugo Adinolfi (C.S.C.), Olliviero Andreassi, Eleonora Battistella, Renato Blandi, Bruno Bolzanella, Ermes Lasagni, Mario Malloggi, Mario Morelli, Carlo Mozzati, Ines Muccini, Luciano Paolini, Mirella Pompili (C.S.C.), Doriana Trevisan, Walter Valdi, Beniamino Zanin - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Ital Noleggio Cinematografico.

V. anche giudizio di Giacomo Gambetti sul n. 3/4 1969, pagg. 6 e segg.

Pudore dei sentimenti, intimismo, modestia, umiltà, candore e via dicendo sono tutte espressioni che vengono puntualmente rispolverate all'uscita di ogni nuovo film di Ermanno Olmi. Le ha sempre usate anche il sottoscritto, intendiamoci, e il dub-

bio sulla loro validità non nasce quindi da umori polemici. C'è da chiedersi, piuttosto, se la facile e naturale concordanza di opinioni su quello che potremmo chiamare il «parlare sommesso» di Olmi non finisca per bloccare l'attenzione sul tono del suo discorso, lasciandone da parte la sostanza (anche stilistica, beninteso). Proviamo quindi ad occuparci di *Un certo giorno* prescindendo, una volta tanto, dalle suggestioni di questo approccio tonale che riesce, in genere, a far sfumare tra l'apprezzamento tiepido e la riserva comprensiva le accoglienze della critica alle opere del regista lombardo.

Il protagonista è un pubblicitario all'apice della carriera. Ha incominciato attaccando manifesti e ora, favorito da un mezzo infarto che colpisce chi gli sta davanti, si appresta ad occupare il primo posto nella sede italiana di una grossa agenzia di pubblicità internazionale. Una tenuta in Toscana, una famiglia tranquilla (moglie affettuosa e riservata, figlia senza problemi di generazione), un'amante fissa ed un'altra che càpita al momento giusto per festeggiare la promozione, forniscono i necessari contorni psicologici ed ambientali al ritratto dell'uomo arrivato, sicuro di sè. Ma ecco, un certo giorno, l'imprevisto che fa saltare tutta questa sicurezza: un incidente stradale in cui la macchina del protagonista provoca la morte di un povero stradino. Gli avvocati riusciranno a sistemare la cosa senza troppe difficoltà, ma quel morto ha posto bruscamente il nostro uomo di fronte alla propria vita, l'ha costretto a chiedersene il senso. E lo lascia, alla fine, con il peso della risposta che non ha saputo e non sa darsi.

La conclusione, va notato, arriva con apparenze « pacificatrici ». Il protagonista, uscito assolto dal processo per l'incidente e liberatosi dagli altri legami sentimentali, sembra ritrovare il gusto degli affetti familiari. Rientrato a casa, siede con la moglie davanti al televisore. « Soli come due vecchietti » egli osserva. E aggiunge: « Adesso tutto deve tornare come prima ». Lei si assopisce, lui rivede in un lampo la scena dell'incidente, mentre sul video passano le immagini di una diga in costruzione: potrebbe essere quella del Vajont, certo ripropone il volto di una « civiltà » che innalza i suoi monumenti senza chiedersi se e quanto valgano per l'uomo. E' chiaro, insomma, che niente tornerà come prima per il protagonista, ma che tutto resta come prima nell'ingranaggio di cui egli è stato una rotella efficiente solo fino a quando non s'è posto interrogativi del genere.

Questo Olmi attaccato ai buoni sentimenti non è dunque così ottimista e fiducioso come può sembrare solo perché si trattiene dal gridare le sue inquietudini e le sue denunce. In effetti, la chiave intimista gli serve non già per aprirsi un rifugio, ma per evitare di separarsi troppo dai suoi personaggi, i quali, a loro volta, sono immersi nella realtà della società industriale e, più specificamente, del mondo aziendale. Forse è il solo regista italiano che abbia avuto, lavorando per la Edison, esperienza diretta e non fugace di tale realtà e proprio per questo è portato ad affrontarne dall'interno gli effetti alienanti, cogliendoli nella tipologia quotidiana di chi ne è vittima. In *Un certo giorno,* invece degli operai de *Il tempo si è fermato* e *I fidanzati* e degli impiegati de *Il posto,* abbiamo dei dirigenti, ma non fa molta differenza: è sempre gente inserita nello stesso meccanismo destinato a svuo-

tarla, a privarla della sua personalità. Dall'industria vera e propria ci si sposta nell'ambiente pubblicitario, proprio perché la pubblicità è la sublimazione, per così dire, del nonsenso di quel meccanismo, volta come è, costituzionalmente, a creare bisogni inesistenti ed a trasformare l'uomo in consumatore, cioè in un'entità diversa, sempre più estranea alle scelte soggestive e consapevoli, sempre più ridotta ad oggetto delle tecniche di marketing.

Il protagonista del film è parte attiva in questa operazione di violenza occulta (lasciamo perdere il termine di « persuasione » che è abbastanza eufemistico), ma, come tutti gli esecutori, ne è anche prigioniero, perché la sua stessa esistenza è venuta esaurendosi nello sforzo verso traguardi (la carriera per la carriera, il successo per il successo) altrettanto fittizi quanto i bisogni « inventati » per gli altri. Alienato nel suo ruolo di alienatore, insomma, il pubblicitario di Olmi assume un significato emblematico proprio nella misura in cui non è costruito in termini accusatorii, ma è volto a scoprire in se stesso le ragioni che stanno a monte del più radicale atto d'accusa, le ragioni dell'uomo annullato dalla logica del sistema. La sua crisi nasce appunto dalla scoperta di ciò che l'essere « manager » ha cancellato, in lui, dell'essere uomo e supera quindi il dato intimistico, ponendosi come diretto riflesso di una precisa condizione sociale, anche se non si libera del tutto dagli elementi crepuscolari legati alla età del personaggio.

In questo senso, l'uso di interpreti presi dallo stesso ambiente in cui si colloca la vicenda (Del Vita è titolare di una casa di produzione di film pubblicitari, Ceresa idem, Damioli dirige un'agenzia di pubblicità, Lidia Fuortes lavora nelle ricerche di mercato, Modugno è un pittore che collabora con la TV) non è certo una civetteria di lontana origine neorealistica, ma risponde esattamente alla esigenza di una verifica diretta delle possibilità di reazione che permangono sotto la cristallizzazione professionale. E ciò senza cadere negli equivoci del cinema-verità, perché il regista dichiara apertamente il proprio intervento nella « organizzazione » di quelle reazioni entro moduli narrativi che si possono definire tradizionali, a patto di riconoscerne la moderna asciuttezza ed essenzialità.

Può sembrare che sfuggano a questa costruzione essenziale non solo talune divagazioni effettivamente superflue (il romanzetto in due puntate tra l'intervistatrice e il giovane collega), ma anche la presenza di personaggi minori (gli avvocati, i parenti e gli amici della vittima, il guardiano dello stabilimento) che fanno corpo a sé. In effetti, attraverso questi personaggi il discorso si scosta dalla figura emblematica del protagonista a quel « mondo degli umili » verso il quale Olmi è sempre stato particolarmente sensibile. Ne escono pagine fra le più felici del film, a nostro parere, ma risulta anche confermato il maggior difetto (per eccessiva modestia, forse, o per incertezza ideologica) imputabile al regista: quello di non risalire dagli effetti alle cause, di non spingersi decisamente a fondo in un'accusa che pure viene prospettata. L'indifesa rassegnazione dei parenti della vittima di fronte ai cavilli giuridici non può non introdurre il tema della giustizia di classe, così come il timore di perdere il posto, che attanaglia il guardiano, lascia intendere qualcosa sulla « disciplina » di fabbrica: argomenti come questi non posono essere lasciati a metà, soprat-

tutto perché indicano chiaramente in che senso dovrebbe svilupparsi la ricerca delle origini di quell'alienazione che è al centro del film. Il fatto che Olmi vi faccia cenno, anche pungentemente, ma poi passi oltre, può forse giovare alla compattezza narrativa dell'opera, ma lascia la sensazione di un atteggiamento di incertezza, che ripiega sulle allusioni là dove dovrebbe essere più esplicito. La stessa osservazione si può fare per l'ambiente pubblicitario in quanto tale, descritto con precisione, ma la cui « filosofia » viene data un po' troppo per sottintesa. Non si tratta, probabilmente, di mancanza di coraggio o di calcolata evasività, ma piuttosto di una sorta di ritrosìa naturale ad allargare decisamente il discorso dall'uomo alla società, dal morale al politico, per dirla in parole povere. Il che non è obbligatorio, evidentemente, ma, siccome il film qualche passo su questa strada lo fa, si sente la mancanza di un ulteriore progresso in tale direzione e si è indotti a rilevare nell'insieme una incompiutezza che trattiene dall'apprezzare pienamente quest'opera pur classificabile fra le pochissime prove serie che il nostro cinema ci abbia offerto negli ultimi tempi.

Sandro Zambetti

UN SOIR, UN TRAIN (Una sera, un treno)

R.: André Delvaux - **o.:** Belgio, 1968. V. altri dati a pag. 83 del n. 11-12, novembre-dicembre 1968.

Già col primo film, *L'uomo dal cranio rasato,* Delvaux dichiarava l'interesse per il linguaggio, come tale e non genericamente come *supporto;* e dietro il film si avvertiva la presenza di certi temi emergenti, di suggestioni culturali, di influenze figurative e specificatamente cinematografiche. *Una sera, un treno* è per molti versi una ripresa del discorso, più articolata, forse più evidente, con certi attriti venuti a galla, certe difficoltà rese più chiare come in uno sforzo di chiarificazione a se stesso.

L'intento è quello di articolare temi di ballata (o del mito) in una struttura narrativa composita e non chiusa, anche se appare più ligia a certi raccordi esplicativi di quanto non lo fosse il primo film. I « blocchi » si individuano sin dall'inizio: il fondo è il contesto storico-sociale (il dissidio anche linguistico tra gruppi etnici belgi), che viene però assunto in chiave individualista e psicologica (« mi interessano — ha dichiarato Delvaux — le conseguenze psicologiche che hanno gli aspetti politici della questione linguistica »); su di esso si decanta il rapporto di Anna e Mathias, fino al suo aprirsi alla dimensione allegorico-simbolica, verso una connotazione non realista, in un passaggio reale-fantastico che era la chiave anche dell'*Uomo dal cranio rasato.* Sono due poli che interagiscono nella loro emblematica dialettica: da un lato il razionalismo di Mathias, il suo rapporto disincantato di conoscenza, il suo senso della schematizzazione (sintomatici i suoi studi di linguistica, ove è tentata una metodologia esatta per le scienze umane), la sua freddezza per le cose e il « mistero » che possono portare; la sicurezza che gli dà il raziocinio, il suo intento demistificante appaiono anche in alcune battute-chiave (parla della necessità di « essere coscienti e lucidi per dominare la morte », e della morte come « schermo tra sé e il proprio io »). Dall'altro lato vi è la disponi-

bilità di Anna, l'intuizione, l'insicurezza.

La prima parte del film articola questo rapporto (con sullo sfondo la impressione premonitrice della *pièce* rappresentata); che si problematizza nella sequenza della cena, dove il senso del *disagio* è tutto figurativo (l'insistenza sulle cose, gli oggetti, i gesti, l'alternarsi di primi piani o piani ravvicinati). Si rivela l'indifferente « mediocrità » di Mathias, la cui refrattarietà già si avvertiva nella sequenza iniziale (il *vecchio* sembra pesargli) e trova successive conferme: non riesce a trovare la tomba, non resta che un gesto inutile su un quadro di fango; la sua estraneità è anche ai fatti (la platonica adesione allo sciopero, l'indifferenza alla manifestazione) e alla storia (che è solo passato: il suo cenno, più avanti, alla Resistenza). Sembra non cogliere le dissonanze, che Anna avverte e pesa.

Anna scompare (con una interruzione narrativa pressoché inavvertibile), e la considerazione del rapporto si polarizza attorno a Mathias, attraverso la considerazione del tempo (il suo futuro che si cerca-Hernhutter-il passato-Val), fino ad ampliarsi verso l'allegoria (il paese sconosciuto, il tema d'amore), che si conclude nella realtà-mistero: « ho la convinzione che un certo mistero esiste, e che esso è irriducibile alle categorie attuali della conoscenza », ha dichiarato il regista, che ha ricordato anche a proposito il tema di bellezza e morte dei pittori fiamminghi. E l'insistenza sul *peso* della morte era portata fino a toni allucinanti nella sequenza dell'autopsia nell'*Uomo dal cranio rasato*.

L'interesse della seconda parte del film — e le difficoltà — è nello svolgersi di questa allegoria; ma i passaggi non sono mai bruschi, perché c'è piuttosto un fluido compenetrarsi nella realtà-irrealtà, ottenuto attraverso la scansione dei momenti, l'abbreviazione e la dilatazione dei tempi, il recupero dei momenti « inutili » (i gesti, le espressioni ecc.); cercando in certi punti di essere realista fino in fondo per trovare i toni fantastici (il senso dell'orrido fantastico della citata sequenza del primo film). E' il tentativo di far coincidere la struttura dell'opera, e il suo rifiuto alle decifrazioni precise, col riferimento al significato e alle sue diramazioni metafisiche, articolando la dialettica tra una forma in qualche modo conclusa e la funzione dell'« immaginazione » (sottolineata dai frequenti *ricorsi*), tra la sicurezza data allo spettatore e il richiamo al non conosciuto, tra realtà e arte-finzione. Gli equilibri difficili dell'*Uomo dal cranio rasato* vengono riproposti: qui è, narrativamente, *un fatto* che sembra sviluppare inquietudini sottili, con un evidente sforzo di ampliamento di significati, dal riesame soggettivo verso la cifra del mito. E' un film quasi tutto in soggettiva, e forse per questo non riesce ad evitare certe banalità (l'incontro la notte di Natale).

Stilisticamente questa dialettica dell'ambiguo si muove attraverso le dilatazioni o le restrizioni dello spazio e del tempo cinematografici, per mezzo dei nodi narrativi. Si pensi, per esempio, allo sfasamento sonoro-immagine, in particolare nei flash-back, al tentativo di aggancio in tal modo delle sequenze nell'intento di creare grandi blocchi narrativi, e di dare più risalto a quegli agganci « per stacco » più vicini alla tradizione, che sottolineano il contrasto. Delvaux sembra riservare un'attenzione non generica

a tutti gli elementi della composizione; il sonoro, in particolare, è considerato nella sua autonomia, spesso in funzione antirealista. Oltre, naturalmente, alla fotografia, al paesaggio in funzione narrativa, che qui ha un risalto particolare.

E' un regista colto, senza dubbio: e se il suo retroterra appare ricco di certe suggestioni (certe cose del surrealismo, per esempio), i suoi richiami figurativi (si è detto, in particolare, della pittura fiamminga) divengono abbastanza precisi, e più decifrabili ancora le ascendenze cinematografiche: Hitchcock, Truffaut (specie *Jules e Jim*), Resnais, Demy (per i quali gioca anche un richiamo degli interpreti, oltre a suggestioni più precise), Bergman (da *Il Posto delle fragole* a *Il silenzio* a *Un'estate d'amore*). Forse è proprio nella frizione di queste reminiscenze, nella difficoltà degli incastri culturali che sta il punto debole del film; che si riflette, mi pare, nella difficoltà a mantenere il difficile (e non sempre significativo) equilibrio dell'*Uomo dal cranio rasato,* nell'evidenziazione di certe rotture (quell'alternanza, per esempio, tra la volontà di rendere essenziali le cose e il tentativo di sovraccaricarle). Probabilmente nuoce anche la tentazione dell'allegoria, quella sorta di « predestinazione simbolica » che finisce con l'incrinarsi (il parallelismo tra la *pièce* rappresentata e il destino di Mathias ne è un esempio). Forse è, più in generale, la spinta ad inserire elementi « accessibili » (lo spettacolo, insomma) a tradire, almeno in parte, quella che credo resti la « cifra » più autentica di Delvaux, quella ermetica.

Giorgio Tinazzi

GALILEO

R.: Liliana Cavani - **o.:** Italia, 1968. V. altri dati a pag. 96 del n. 9-10, settembre-ottobre 1968 e giudizio di Mario Verdone a pagg. 84 e 85 dello stesso numero.

Vita di Galileo dai 28 ai 69 anni, cioè da un singolare incontro con Giordano Bruno a Venezia (1592) all'abiura (1633); il dramma di Brecht, noto da noi per la splendida messinscena di Giorgio Strehler, accompagnava lo scienziato dai 45 anni fin quasi ai 78, cioè dalla fine del soggiorno padovano alla semi-prigionia di Arcetri. Il film denuncia in parte la sua origine televisiva, nobilmente didattica, che lo renderebbe adattissimo allo schermo di famiglia se la RAI-TV per il momento non avesse allontanato l'amaro calice; è comunque confortante che possano vederlo, nelle pubbliche sale, gli studenti sotto i 18 anni, ai quali in un primo tempo un goffo intervento della censura l'aveva vietato.

Liliana Cavani, che si è formata nell'ambito dell'inchiesta per il video, rivela sempre un forte aggancio con la realtà contemporanea. Qui però non ci sembra che abbia saputo compiere la scelta un po' paradossale del suo *Francesco d'Assisi,* dove sostituì all'immagine tradizionale del fraticello miracoloso quella di un giovane protestatario in chiave di nevrosi; e per di più interpretato dal Lou Castel di *I pugni in tasca.* Tra la biografia del personaggio e l'apologo contemporaneo, tra le fonti documentarie e l'ipotesi brechtiana, la regista non mette a frutto fino in fondo il suo estremismo di cattolica del dissenso. Ci rimane così tra le mani un Galileo da manuale, mostrato contro il famoso ammonimento di Eisenstein anche « in pantofole »:

cioè nelle liti domestiche, negli aspetti meschini dell'esistenza quotidiana; ma senza che tali episodi siano approfonditi in un'eventuale necessità espressiva. Poteva essere fatta più larga parte al dramma, ignorato da Brecht, di Galileo come cattolico sconfessato e umiliato dalla Chiesa alla quale appartiene. Scrive Giorgio de Santillana in « Processo a Galileo » (Mondadori): « Anziché parlare di conflitto fra scienza e religione, o fra laicismo e chiesa docente, si potrebbe meglio dire che la crisi ebbe luogo anzitutto all'interno dell'organismo ecclesiastico, dove l'elemento curialesco che deteneva il comando non seppe far fiducia ai propri esperti scientifici, non seppe capire le loro ragioni... ». Quest'interpretazione, che certo la Cavani ha avuto presente, permette di vedere la vicenda nei termini di un contrasto attuale fra curia e chiesa conciliare; e per buona misura d'aggiornamento a Urbano VIII vengono fatte pronunciare le parole di un discorso di Paolo VI. Tutto ciò, comunque, non è che un aspetto del film, mentre opportunamente centrato e approfondito avrebbe potuto costituirne la sostanza originale.

Ben colte appaiono, comunque, le notazioni sulla corte papale: atmosfera di dubbio e intrigo, pressione spagnola, discordia fra gesuiti e domenicani. In tutto questo la Cavani rivela una cospicua capacità di tradurre in spettacolo le sue idee, mentre si distingue dal punto di vista figurativo per una felice rielaborazione delle letture di Dreyer e Pasolini; la aiutano in questo il contributo dello scenografo Ezio Frigerio e dell'operatore Alfio Contini, impegnati in una ricerca di colore mai debordante o fine a se stessa.

L'attore irlandese Cyril Cusack ha assunto Galileo come l'esatto contrario del capo dei pompieri di *Fahrenheit 451*: dall'uomo che brucia i libri a quello che rischia di venir bruciato. Ma Cusack ha allineato i due personaggi al comune denominatore dell'uomo comune, in un'operazione rischiosa e tutto sommato efficace: Galileo visto come un ometto con un talento particolare e una curiosità scientifica più forte della paura. Anche fra gli altri interpreti si nota qualche buona prestazione: soprattutto quella del bulgaro Gheorghi Cerkelov che offre una vivida e ferma raffigurazione di Giordano Bruno.

Tullio Kezich

COME L'AMORE

R.: Enzo Muzii - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Medusa.

V. altri dati a pag. 57 del n. 9-10, settembre-ottobre 1968 e giudizio di Domenico Meccoli a pag. 51 dello stesso numero.

Enzo Muzii è un esordiente che proviene dalla critica cinematografica e da una lunga attività di fotografo ritrattista. Per chi ha avuto modo di conoscere le sue idee e seguire le sue ipotesi di cinema, *Come l'amore* è una riconferma, il tentativo esplicito di dare corpo a un progetto di scrittura che cerchi di liberarsi dalle commistioni letterarie e teatrali e all'obiettivo restituisca la funzione primaria. Dall'esperienza vissuta in campo fotografico, Muzii ha mutuato una precisa e inequivocabile posizione verso gli strumenti del proprio lavoro: nessuna precostituzione del tessuto narrativo, di cui egli si accontenta di schizzare spunti, pretesti, abbozzi provocatori e stimolanti; rifiuto di una

architettura prefabbricata a tavolino; attori e personaggi giostrati alla stregua di materiali; deperimento dell'intreccio e della meccanica romanzesca; valorizzazione dei volti e insistito uso dei piani ravvicinati; impiego della macchina da presa come se fosse una sonda alla ricerca di una verità umana nascosta da segni ingannevoli e fuorvianti.

Dagli altri colleghi passati dalla fotografia al cinema, lo distingue l'indifferenza verso l'immagine laccata e decorativa, il disprezzo per la cosiddetta bella calligrafia, lo scarso interesse che in lui suscitano il paesaggio e la descrizione ambientale. La cifra stilistica si evidenzia nella nettezza del taglio: i contorni si sfumano, le atmosfere non rimandano mai ad evocazioni naturalistiche, gli ambienti sono ritagliati dal quadro e appena suggeriti da qualche elemento plastico, la geografia sociale affatto emarginata se non esclusa. In evidenza sono gli interpreti e i loro visi bombardati e scandagliati, il loro comportamento pazientemente esplorato: un cerchio che si stringe attorno alle pieghe di ogni reazione per discernere l'auto-inganno e la rappresentazione di sé dalla consistenza e dalla dimensione effettiva. Il racconto intrecciato è esile: un fotografo e una giovane attrice tornano a Positano per verificare un legame sentimentale esposto a incertezze e salti repentini di umore. Lei ha un carattere forte; lui dissimula molte insicurezze dietro atteggiamenti esibizionistici, sarcasmo, difese mimetiche; la gelosia lo rode e l'alcool gli offre una illusione falsamente tranquillizzante. I due si separano. Al fotografo non rimane che immergersi nell'attività professionale: spia la vita del piccolo paese marinaro, ritrae un vecchio pescatore nell'atto di mangiare e di coricarsi e in questo esercizio artigianale scopre qualcosa d'assai complesso e di meno astratto dell'idea stessa dell'amore che lo ha ossessionato. Ne trae una rivelazione. Il prossimo incontro con l'attrice gli fa intuire che la sua donna è una materia vivente tutta da rinvenire e da sperimentare insieme.

Benché sia stato chiamato in causa Antonioni, quale modello ispiratore di Muzii, ci troviamo agli antipodi della poetica antoniana. Le assonanze sono marginali e accidentali. Anzi, Muzii rovescia la tesi di *Blow-up,* secondo cui la mediazione dell'occhio fotografico dischiude le porte di un relativismo a un passo dalla metafisica. La percezione in Muzii non trascende i confini dell'oggettività, umilmente si compromette nella oggettività e così viene aperta una strada alla comprensione, ad un possibile dialogo che non garantisce certezze ma è impegno a scavare nella concretezza dell'umano, affrancati dalla nebulosità delle astrazioni e delle proiezioni intellettuali. D'altro canto, in Muzii non si scorgono le tracce dell'estetismo antoniano, a meno che per estetismo non si scambi la rarefazione in cui l'autore cala, nella prima parte del film, i protagonisti; ma in questo caso, il regista non è vittima di una visione compiaciuta ed estenuata, bensì si lascia guidare da un modulo stilistico e da accorgimenti (il bianco abbacinante della fotografia, acuito dai tendoni eretti sulla terrazza della casa di Positano; l'impersonalità della cornice e degli sfondi che sempre meno attengono alla natura e sempre più si approssimano a fondali di luce e a libere composizioni di forme) che mirano a materializzare il distacco dalla realtà che caratterizza il rapporto tra i due

amanti e il loro gioco tutto di testa e recitato.

Allorché si volta pagina assisteremo, infatti, a una inversione del registro stilistico e la freddezza ottica precedentemente avvertita si scongela nella stupenda parentesi lirica del vecchio pescatore, la cui umanità e solitudine viene estratta mediante un processo conoscitivo scevro di filtri, di mistificazioni e di implicazioni ideologiche e moralistiche. In altre parole, con il suo film Enzo Muzii avvia un discorso su cui aleggia l'influenza dello strutturalismo, de-romanticizza la storia d'amore e ne generalizza il riverbero e la dinamica interna, nel senso che invita a non abbandonarsi alla falsa coscienza e alla soggettività, riprendendo le mosse dall'uomo inteso come elemento strutturale e dal volto come specchio rivelatore del destino umano. Che si tratti di un discorso moderno, che valica il recinto della vicenda narrata, non v'è dubbio e non v'è dubbio, almeno per noi, che la metodologia di recupero e di scoperta proposta si orienti verso il superamento di taluni e non irrilevanti aspetti dell'alienazione, a petto dei quali mentre Antonioni palesa un punto di vista che è critico e partecipe, Muzii si situa invece sul versante di una nitida alternativa. Che poi il suo film presenti qualche smagliatura psicologica, qualche motivazione su cui sarebbe stato opportuno soffermarsi reca certamente danno alla compiutezza artistica del componimento, ma il difetto non è tale da autorizzare perplessità sul rilievo che ha l'esordio di questo ancora giovane regista vaccinato nei riguardi delle mode e perciò, a maggior ragione, stimabile in tempi in cui ogni cineasta alle prime prove si sente in dovere di affacciarsi al proscenio, esibendo il patentino di una contestazione d'indole consumistica, infarcita di luoghi comuni ribellistici, epidermiche aderenze agli argomenti del giorno e letture frettolose e maldigerite.

Mino Argentieri

VOINA I MIR (L'Incendio di Mosca)

R.: Serghei Bondarciuk - **o.:** URSS, 1965-1966 - **d.:** INC.

V. altri dati a pag. 154 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1969.

L'incendio di Mosca costituisce la seconda parte di *Guerra e pace* e, nella versione italiana, condensa gli ultimi due capitoli della monumentale ricostruzione effettuata, sulla scorta del grande romanzo di Tolstoi, dall'attore e regista sovietico Bondarciuk. I tagli apportati, l'adattamento cui l'edizione originaria è stata sottoposta, impediscono una verifica fondata sul film nella sua integrità, così com'è stato concepito e articolato. Nondimeno una valutazione resta possibile anche se sarebbe sconsigliabile prescindere dall'insieme dell'opera, che è più che dignitosa. Non è questa la prima volta che i registi sovietici volgono la loro attenzione ai capolavori della letteratura russa, né è la prima volta che il cinema sovietico mostra, oltre al rispetto per i classici cui attinge, un vero e proprio amore per i suoi maestri letterari, che sconfina nella venerazione. Al di là della deferenza verso i valori del passato, riproposti attraverso la lettura del pensiero critico democratico dell'ottocento, s'intuisce una sensibilità culturale che promana dalla profonda assimilazione di un pa-

trimonio fertilissimo. Di qui una fedeltà che è anzitutto consapevolezza delle lontane radici, dominio di una tradizione nella quale la vita della nazione e delle varie classi è stata espressa ad un alto livello d'arte e di generalizzazione.

Bondarciuk, sotto questo profilo, conferma la regola, ricalcando pedantescamente la prosa tolstoiana e traducendola in immagini che hanno sì un impronta illustrativa, ma si librano al livello più elevato della scala gerarchica. Lo stile è composito, ora scosso dai fremiti di un'ottica moderna e nervosa, ora placato in una misura placidamente fluviale e severamente accademica. Lo spettacolo c'è e lo condiscono la battaglia di Borodino, l'occupazione della capitale russa, distrutta parzialmente dalle fiamme, la ritirata disastrosa dell'esercito napoleonico e la rivincita di Kutuzov; né mancano gli squarci lirici, le pagine minuziosamente descritte, l'attenta e affettuosa pittura dei caratteri, delle psicologie e dei personaggi. Troppo facile, comodo e sleale sarebbe porre a confronto della fatica compiuta da Bondarciuk il centone hollywoodiano di King Vidor: la Russia di Tolstoi non è resuscitabile in un qualsiasi teatro di posa attrezzato per la bisogna, non è un paesaggio di cui scovare il corrispettivo in qualche parte dell'Europa centro-orientale, non è un documentario folkloristico e melodrammatico di largo consumo. Tuttavia, un appunto va mosso a Bondarciuk, il cui torto maggiore consiste nell'essersi accostato al romanzo di Tolstoi con una propensione acritica, avvertibile nell'avere assunto in proprio l'ideologia tolstoiana e di avere guardato al mondo tolstoiano con occhi che non appartengono al nostro tempo. Si tratta di un eccesso di adesione allo spirito del libro? Senza dubbio, ma la circostanza non è casuale, né limitata alla personalità del regista. In effetti, ciò che a noi appare come un vizio e un limite prospettico del film è imputabile a una tendenza della cultura sovietica a porre l'accento, avvicinandosi a « Guerra e pace », più sulle componenti che di questo romanzo fanno una epopea nazionale che sulla vastità e sul realismo dell'affresco sociale. Per dirla in breve, si è indotti — e Bondarciuk non inclina all'eccezione — a cogliere più i fattori unificanti le classi sociali che gli elementi differenziali; in nome dell'ideale patriottico, si capisce; un ideale rivalutato dapprima per assolvere agli obblighi della mobilitazione anti-nazista e anti-teutonica; in seguito, per consolidare il principio della continuità di una grandezza storica confortata dalla vittoria sul fascismo e dal bonapartismo staliniano.

Con ciò non s'intende negare che in Tolstoi il motivo dell'unità morale, che sintonizza — per citare Trotskij — « lo zar Alessandro, nei suoi momenti di lucidità e il più infimo dei soldati di Kutuzov », non sia presente; né s'intende negare, sulla falsariga dello stesso giudizio, che la vita è rappresentata da Tolstoi nei termini di una predeterminazione che ogni cosa giustifica in anticipo e la santifica e non concede spazi a una volizione ribelle individuale, a una scelta di responsabilità individuale (non a caso Trotskij, nel suo acuto saggio su Tolstoi, individua in Karataev l'asse filosofico, se non artistico, di « Guerra e pace », e in Kutuzov, trasformato in eroe popolare, lo stesso Karataev elevato al grado comandante in capo). Tuttavia si constata che l'assenza di una revisio-

ne critica è partecipe di un duplice equivoco culturale che risiede nella magnificazione di « Guerra e pace » in chiave di epopea nazionale e nella passiva accettazione del mito religioso, caro alle correnti conservatrici del populismo russo del secolo scorso. L'inconveniente che se ne ricava è anzitutto di ordine artistico, giacché la trasposizione cinematografica non acquisisce una sua autonomia e si incaglia nelle secche di un taglio illustrativo, sia pure nobilmente; ma non è isolabile dal più generale pasticcio derivante dall'innesto patriottico sul ceppo populistico; innesto che ha caratterizzato non pochi momenti qualificanti la cultura sovietica, a partire dall'apogeo staliniano sino ai nostri giorni.

Queste osservazioni ci aiutano a situare il film di Bondarciuk nella realtà attuale della cinematografia sovietica e a riconoscerne la funzione celebrativa e il ruolo regressivo. Non ci lamentiamo per gli ingenti mezzi mobilitati o per il troppo denaro speso che avrebbe potuto concorrere a ben altre e più urgenti iniziative cinematografiche. In fin dei conti, *Guerra e pace* non è un kolossal infantile e mielato, non è il *Via col vento* sovietico; né riteniamo che una impresa, dotata di oggettivi requisiti di spettacolarità, debba di per sé, soprattutto in una società socialista, condannarsi alla esteriorità. Non è lecito, però, ignorare che l'impostazione impressa a questo film chilometrico e dispendioso contrasta in pieno con gli orientamenti del giovane cinema sovietico (purtroppo scarsamente noto in Occidente, poiché di rado gli si permette di varcare la frontiera e sovente gli si infilano i bastoni della burocrazia fra le ruote), che rivendica un impegno critico a fronte della contemporaneità e degli irrisolti conflitti nella sfera societaria ed esistenziale. Ne traiamo la conclusione che *Guerra e pace* di Bondarciuk s'incasella in una produzione culturalmente e ideologicamente elusiva e di prestigio nazionalistico, senza dubbio imparagonabile, per la dignità artistica raggiunta, agli equivalenti propinati dall'industria dei paesi capitalistici, ma pur sempre indice di una cultura di massa essenzialmente aproblematica e pacificante, protesa a ribadire più che a mettere in crisi le idee ereditate.

Mino Argentieri

C'ERA UNA VOLTA IL WEST

R.: Sergio Leone - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Euro Int.

V. altri dati a pag. 132 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1969 e giudizio di Fernaldo di Giammatteo a pagg. 34 e segg. dello stesso numero.

E' il mausoleo del western ciociaro, costruito senza badare a spese in memoria degli incassi macroscopici realizzati da quando (autunno 1964) Bob Robertson alias Sergio Leone fece centro con *Per un pugno di dollari*. Questo quarto western del nostro regista più commerciale sarà forse l'ultimo: da tempo, infatti, Leone sdegna di confondersi con i suoi imitatori piccoli e medi e matura nuove ambizioni. Non c'è molto da dire su *C'era una volta il West* che non sia già stato detto per le precedenti prove dello stesso autore. Il buono, il brutto e il cattivo sono stavolta Charles Bronson, Jason Robards e Henry Fonda. Ogni traccia di dolcezza è scomparsa dal volto del mite sceriffo di John Ford: tutto ve-

stito di nero, l'eroe di *Sfida infernale*, comincia massacrando un'intera famiglia, bambini compresi, e prosegue in maniera altrettanto efferata. Naturalmente c'è un vendicatore ansioso di far giustizia: ma chi sarà e perché?

Accanto a indubbie qualità, come un forte senso dell immagine e un gusto aggressivo dell'effetto sonoro e musicale, Sergio Leone ha il difetto di un'esasperante lentezza. Nel tempo che lui ci mette a fare i titoli, un western dell'epoca d'oro sarebbe già a metà dell'avventura. E che dire, di fronte alle tre ore di questo film, dell'antica asserzione di Ford che ogni bella storia d'azione nel cinema dovrebbe essere contenuta in 1500 metri? Eppure, nonostante le interminabili inquadrature dedicate al volo di una mosca, molti nessi sfuggono, le ellissi risultano acrobatiche e le motivazioni dei personaggi appaiono evidenti solo riferendosi ai loro cliché. Nella sua incapacità di raccontare ordinatamente una storia il regista di *Per qualche dollaro in più* fa pensare a Blasetti: ma con la differenza che Leone lavora sempre su materiale di repertorio, cioè su figure e situazioni codificate e sclerotizzate in un'annosa tradizione della « western story » cinematografica. Nell'esumare e notomizzare queste reminiscenze, il nostro volgarizzatore fa mostra di un'ostinazione quasi maniacale: come se in fondo al suo lavoro di scavo si dovesse arrivare a una qualche rivelazione. In realtà il western ha sempre prosperato quando l'approfondimento si è svolto sulla storia e sulla tradizione popolare; nei saggi di Leone, invece, l'approfondimento è rivolto a una certa idea del western formatasi negli spettatori europei più superficiali. L'idea, appunto, che fa coincidere il western con l'imboscata, la sparatoria, la morte violenta. Da ciò una certa coloritura mortuaria delle fantasie di Leone, che nel western rifiuta la lezione vitalistica.

Come sforzo produttivo *C'era una volta il West* è imponente ed è accurato nei particolari come e più degli omologhi colossi americani. La felice ricostruzione ambientale in una Spagna rigenerata da rapide iniezioni di Monument Valley (Utah-Arizona), non aggiunge verità ai pistoleri che si perseguitano nella fosca vicenda; e la bravura degli attori si apprezza inquadratura per inquadratura, diremmo quasi gesto per gesto, senza riuscire a comporre un quadro drammatico attendibile. Se c'è un elemento nuovo nel film, questo è costituito dalla donna promossa da pretesto a personaggio: e Claudia Cardinale ha sguardi e atteggiamenti adeguati nell'ambigua parte dell'ex-prostituta che vuol sopravvivere a ogni costo. Ma che lungo viaggio, quanto zoccolare di cavalli e sferragliare di treni, per arrivare alla sparatoria conclusiva, con una rivelazione sproporzionata all'attesa; e quanti finali, l'uno dopo l'altro, prima di veder spuntare i titoli di coda.

Tullio Kezich

CHITTY CHITTY BANG BANG (Citty Citty Bang Bang)

R.: Ken Hughes - **r. II unità:** Richard Taylor - **s.:** da una serie di racconti di Ian Fleming - **sc.:** Roald Dahl, Ken Hughes - **d. agg.:** Richard Maibaum - **f.** (super panavision 70, technicolor); Christopher Challis - **f. aeree:** John Jordan - **scg.:** Ken Adam, Harry Pottle - **e. s.:** John Stears - **m.:** Richard M. Sherman, Robert B. Sherman - **superv.**

m.: Irwin Kostal - **coreografie:** Marc Breaux, Dee Dee Wood - **mo.:** John Shirley - **int.:** Dick Van Dyke (Caractacus Potts), Sally Ann Howes (Truly Scrumptious), Lionel Jeffries (il nonno Potts), Gert Froebe (barone Bomburst), Anna Quayle (baronessa Bomburst), Benny Hill (fabbricante di giocattoli), James Robertson - Justice (Lord Scrumptious), Robert Helpmann (« Child Catcher »), Heather Ripley (Jemina), Adrian Hall (Jeremy), Barbara Windsor (la biondissima), Davy Kaye (ammiraglio), Alexander Dore (I spia), Bernard Spear (II spia), Stanley Unwin (cancelliere), Peter Arne (capitano della Guardia), Desmond Llewelyn (Coggins), Victor Maddern (l'uomo della giunca), Totti Truman Taylor (I duchessa), Larry Taylor (tenente), Max Bacon (direttore d'orchestra), Colin Rix (Chauffeur), Gerald Campion (I ministro), Felix Felton (II ministro), Monti De Lyne (III ministro), Arthur Mullard (il « grassone » biondo), Ross Parker (Capo), John Ruddock (ministro delle finanze), John Crocker (sottocapo), Theo Agar (IV ministro), Grace Newcombe (II duchessa), Kay Hamilton (III duchessa), Dickei Owen (maggiordomo), Richard Wattis, John Bascomb, Janette Rowsell, Miranda Hampton, Jessie Robbins, Gabrielle Daye, Max Wall, Eddie Davis, John Heawood, Michael Darbyshire, Kanneth Miller, Gerald Taylor - **p.:** Albert R. Broccoli e Stanley Sopel per la Warfield Productions-D.F.I. - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** Dear-U.A.

Con *Agente segreto 007: Casino Royal* il mito di James Bond è caduto in mille pezzi, è naufragato nel ridicolo. Senza la maschera che aveva dato vita al personaggio fin dal primo film della serie, ed anzi con la moltiplicazione del protagonista in un nugolo di « James Bond » fasulli, che concludevano in una colossale pagliacciata il loro frenetico agitarsi, l'agente 007 è diventato materia di burla. Con *Citty Citty Bang Bang* esso è divenato materia di favola per bambini.

In partenza la parentela più vistosa tra i film della serie bondistica e *Citty Citty Bang Bang* è che hanno il padre in comune, lo scrittore Ian Fleming. In clinica a Londra, per un attacco cardiaco, l'inventore dell'agente 007 immaginò nel 1960 una serie di vicende adatte a suo figlio, che avevano al centro una vecchia vettura da corsa (Fleming aveva una scuderia di vecchie automobili), e le mise sulla carta: ne uscì un libro per l'infanzia — « Citty Citty Bang Bang », appunto — che nella fortunata produzione dello scrittore è considerato più che altro, e lo è, una vacanza. Sappiamo che, ad eccezione di *Casino Royal*, i diritti per la riduzione cinematografica di tutti i libri di Fleming appartengono ad Albert Broccoli, e Broccoli ha filmato anche il romanzo per ragazzi. Qui però comincia il bello. Perché non solo lo scrittore, nel libro, mette in caricatura le sue stesse invenzioni dei romanzi « gialli » ,ma perché Broccoli ha affidato la regia del film a Ken Hughes, uno dei registi « dissacratori » di *Casino Royal*: l'opera di demolizione del mito James Bond prosegue così su diversi livelli e con un gusto, stavolta, auto-canzonatorio che potrebbe apparire addirittura masochistico se non fosse in fondo una specie di gioco (e facciamo grazia dei rimandi da un titolo all'altro, da un nome all'altro, come il Gert Froebe che è il « cattivo » della vicenda come lo è stato in *Goldfinger,* l'Anna Quayle che ripete certi suoi atteggiamenti di *Casino Royal*, e così via).

La storia riguarda, si è detto, una vettura. E' una vettura magica, almeno nei racconti del suo inventore, Caractacus Potts, inesauribile narratore di panzane, in cui Fleming ha probabilmente ritratto un po' di se stesso. Dalla abilità artigianale di Potts

vien fuori una macchina già di per sé favolosa (lunga sei metri, pesante una tonnellata, carrozzeria in legno di cedro a forma di barca, rifiniture in ottone, rame e alluminio) e dalla sua fantasia vengono fuori le particolarissime prestazioni della vettura, che è in grado di navigare, volare e di decidere con sua propria volontà. Se si aggiunge che è in grado di espellere i passeggeri indesiderabili e di sabotare attraverso diavolerie tecniche inseguitori e nemici, si completa la caricatura non soltanto della Aston-Martin di James Bond, ma in genere di tutto il macchinismo paradossale dei film della serie (grazie anche ad altri ordigni come il dirigibile dei « cattivi » e a trovate come le due spie che sorgono dal fondo del mare, ed altre ancora). La trovata che dà sapore a questa caricatura è quella di aver ambientato la storia nel 1910, restituendo deliberatamente a tutto l'armamentario spionistico-avventuroso dei film bondistici — col contrasto fra la tenera goffaggine della moda dell'epoca e i ritrovati avveniristici — quella carica di ridicolo che già apparteneva intimamente, anche se implicitamente, alle iperboli usate a piene mani in tali pellicole. Con in più quella cert'aria di revivalismo per l'« eroismo meccanico » della « belle époque » che già nutriva film come *La grande corsa* e *Quei temerari sulle macchine volanti.*

Naturalmente, al di là di questi aspetti parodistici, che interessano semmai il pubblico avvertito, c'è la favola vera e propria, con l'inventore Potts alle prese con le sue catastrofiche invenzioni, i suoi due figli da tenere a bada, il nonno picchiatello da accontentare e la ragazza da conquistare, e la favola dentro la favola, con il cattivo Barone Bombarda che rapisce il nonno credendolo l'inventore (poiché vuole l'automobile fatata) e Potts che parte al contrattacco nel triste reame di Bombarda, detronizzando il tiranno e riportando la felicità ai sudditi. Il tutto svolto attraverso i tipici moduli della commedia musicale (inglese, stavolta, non americana: ma non fa più alcuna differenza).

E' qui che i risultati sono meno persuasivi. Il regista avrebbe dichiarato: « Il mio film ha tutti i numeri per piacere sia ad un pubblico di bambini che ad un pubblico di adulti », ed è proprio questa ambivalenza a provocare l'ambiguità caratteristica dei film a grande spettacolo che vogliono accontentare grandi e piccoli, mescolando soluzioni sempliciste, buoni sentimenti e didascalismo zuccheroso a procedimenti di ben diverso livello, accettabili soltanto dagli « adulti » nelle loro complesse componenti: com'era, in *Mary Poppins,* dell'ombrello magico della protagonista vicino al sofisticato « sketch » delle suffragette, in *Oliver!* dei maltrattamenti dell'orfanello vicino al « numero » quasi villon-esco della taverna, e com'è in *Citty Citty Bang Bang* dei soldatini di piombo del Barone Bombarda vicino alle raffinate soluzioni musicali-coreografico-scenografiche del balletto nella fabbrica di dolci di Lord Scrumptious, puro stile Edoardo VII.

La resa, insomma, è del tutto discontinua e sul piano dello spettacolo puro il film non è molto originale. La musica è dei fratelli Sherman, eccessivamente giulebbosi: un « numero » in particolare, il duetto fra il Barone e l'odiosamata consorte, col suo stile precisamente operettistico (non da commedia musicale) dà la misura delle vecchiotte linee ispira-

trici dei due compositori (che però nel citato numero della fabbrica costruiscono un gustosissimo concertato sostenuto da un organico fuor dell'ordinario, con una ventina di flauti in orchestra a rendere il suono dei « dolci col fischio » inventati da Potts). Un brivido di inquietante vaghezza — tra le solari prestazioni di Dick Van Dyke, Lionel Jieffries, Gert Froebe e gli altri — è apportato da Robert Helpmann, il ciabattino-coreografo di *Scarpette rosse* e il Diavolo-Coppelius di *I racconti di Hoffmann,* che nella sua creazione dell'« Accalappiabambini » al servizio di Bombarda ha la spettralità di un autentico personaggio hoffmaniano.

Ermanno Comuzio

I LIBRI

BROADS, di Ian and Elizabeth Cameron. London, Studio Vista, 1969. In 16°, pp. 144, con tavv. in bianco e nero.

Singolare libretto, di quelli che possono affascinare o infastidire. Affascinare perché, per gli addetti ai lavori, per gli schedatori — se mi si passa il termine — di emozioni e ricordi di cinema, questo è un libro che risuscita impressioni perdute e che si ritengono dimenticate per sempre: in sostanza, gli autori ripropongono figure di attrici e caratteriste di venti anni fa nel cinema di Hollywood, specializzate in ruoli di *dolls,* poco di buono, passeggiatrici, e via dicendo. Può infastidire, questo libro, perché di solito la critica, quando è seria, vuole anche essere musona: ma in sostanza si può anche leggere qualcosa sul cinema che non parli solo degli *im-segni* (pasoliniani, godardiani, rohmeriani), di impegni e disimpegni vari, che non sia solo una moda di contenuti.

Il cinema americano è stato e sempre sarà un vivaio di formidabili attori. Questo libro di Ian e Elizabeth Cameron ci mostra un *certo* tipo di attrici vincolate a un gusto e una storia del costume. Lo fa in termini piuttosto pratici ed elementari. Un profilo critico, un elenco dei film interpretati, uno o più fotogrammi di film in cui esse compaiono. C'è un po' tutto il cinema americano, che abbiamo amato e che si è fatto amare (per la sua onestà civile, per il suo impegno morale nel senso dello spettacolo vero ed *edificante,* eccetera); ci sono le attrici che in parte abbiamo dimenticate, che abbiamo perduto per sempre (Linda Darnell), che fanno apparizioni sporadiche ma sempre risentite (Eve Arden, Eileen Eckhart). Ci sono tutte? Ma no, per esempio io trovo che Ella Raines poteva figurare benissimo nell'elenco. La ricordate, con Siodmak?

Rivediamo così attrici come Lizabeth Scott, attrici degli anni '40 e '50 che hanno avuto soltanto un quarto d'ora di celebrità. Il tempo brucia in fretta i miti cinematografici, gli stessi volti diventano irriconoscibili, e forse l'unica grande saggia del cinema è Greta Garbo che a una certa età ha capito tutto e s'è messa da parte, in un rifiuto che non è di sdegno ma di gusto, di buon senso.

Queste attrici che i Cameron presentano sono state quasi sempre *formidabili.* Formidabile è un termine che forse sa un po' troppo di partita sportiva o di resoconto televisivo, ma nel caso del cinema americano il termine non sembra azzardato o superficiale. Il cinema americano deve

molto *anche* ai suoi attori e da questo punto di vista ha ragione Godard quando dà una certa importanza alla figura dell'attore (« Mi piace considerare l'attore un uomo libero. Mi interessa da questo punto di vista. Un uomo libero che è attore. E' il suo mestiere. E il suo mestiere deve aiutare il mio »).

Una storia del cinema americano vista attraverso l'apporto dato dai suoi attori (molti grandi, taluni grandissimi, pochi mediocri) potrebbe forse essere già stata scritta e qualcuno la scriverà prima o poi. Con questo non è che il cinema sia *solo* degli attori come il pubblico medio credeva trenta anni fa, ma questi attori sono stati elementi *insostituibili,* come un buon operatore, come un intelligente scenografo, come un accorto musicista. I Cukor, i Walsh, i Minnelli, i Lang, gli Siodmak, i Wyler che hanno diretto queste e altre attrici, hanno trovato collaboratrici ideali, *professioniste* di una serietà che ha portato il cinema a un livello di onestà e di sensibilità davvero encomiabili. Le *dolls* qui ricordate e descritte hanno fatto il loro lavorc con stimolante intelligenza: la Winters, la Scott, la Hayward, la Arden, e tante altre, quasi quasi *sono* il cinema americano nel suo farsi vivace e partecipe, nella sua umanità nella sua aderenza ai nostri modelli umani.

Giuseppe Turroni

TESTI E DOCUMENTI

GIANNI AMICO: TROPICI

estratto della sceneggiatura desunta dal film e dialoghi integrali

Tropici è nato come un film per la televisione e questa sua origine ne ha determinato, più di ogni altra influenza, il carattere (*). Avuta la possibilità di realizzare un tale film su di un paese del terzo mondo, ci sembrava doveroso fare un film il più possibile onesto ed esauriente sul problema totalmente ignorato dalle grandi masse e nei suoi termini reali dalla maggioranza degli europei. Si trattava perciò di girare un film didattico, con un linguaggio moderno ma semplice, limitato agli aspetti di fondo del problema. A mio parere la prima conquista del film è stata proprio questa: la coscienza delle limitazioni che il film si autoimponeva.

Si è scelta perciò una storia semplice ed esemplare. Una famiglia lascia il nord est del Brasile e inizia un viaggio alla ricerca di lavoro e condizioni essenziali di vita. Il viaggio la porta prima a Recife e poi a San Paolo. Si tratta di un viaggio più o meno equivalente in chilometri, ad un viaggio Palermo-Mosca, che ci porta attraverso il Brasile non solo geograficamente ma anche storicamente ed economicamente. Permette cioé di vedere il paese nelle varie tappe del suo sviluppo. La famiglia protagonista, e soprattutto il capofamiglia, vengono presentati senza annotazioni psicologiche. L'assenza di psicologie è una scelta di fondo e risponde al dato primo del sottosviluppo. Il sottosviluppo infatti prima di essere miseria, fame, malattie, è sottosviluppo delle coscienze, incapacità di sentirsi nella storia, in qualche maniera padroni del proprio destino. L'uomo sottosviluppato vive prima della storia. Questo mi pare il dato fondamentale.

Nel suo viaggio la famiglia incontra altri personaggi. E saranno i coprotagonisti del film: un autista di camion, che ingaggia lavoratori a Refice per rivenderli a San Paolo, assolutamente privo di capacità critiche e perciò di complessi di colpa (e perché dovrebbe averne?) in rapporto alla sua attività; un negro che tenta per l'ennesima volta l'avventura pensando che riuscirà a sfuggire ai meccanismi del sistema perché più furbo degli altri (e sarebbe errato vedere nel personaggio del negro un barlume di coscienza politica, in quanto a ciò egli è identico a Miguel); una ragazzina che fugge

(*) Il film è stato trasmesso dalla RAI il 3 aprile 1969, sul Secondo Programma, alle 21,15.

con la gente del camion pur di andare al sud; un ragazzino che racconta un film di Tarzan ecc.

La storia del film è perciò estremamente semplice, forse troppo, anche se con il procedere il film si libera ad elissi sempre più ampie staccandosi da una narrazione cronachistica del viaggio.

Ambizione del film è quella di raccontare sempre su due piani. Da un lato dei semplici fatti, girati in uno stile che definirei quello di un documentario con attori, dall'altro una scelta delle cose mostrate, in rapporto all'ipotetico e vastissimo materiale mostrabile, che permetta allo spettatore una conoscenza in profondità dei problemi.

È questo secondo degré del film quello che evidentemente ci ha interessato ed è quello che mi è parso sia sfuggito alla maggioranza della critica in occasione della presentazione del film a Pesaro. (Questa cecità è curiosa perché si è verificata di fronte ad un film di semplice lettura o almeno presunto tale, di fronte ad un film che non presenta i problemi interpretativi, le ricerche formali, le innovazioni di linguaggio della maggioranza delle opere del nuovo cinema).

In che cosa si esprime questo secondo degrè del film? Si tratta semplicemente di rimandare ogni singola immagine al suo significato profondo. La immagine di un funerale di un bambino accompagnato unicamente da altri bambini interessa perciò, non come immagine suggestiva o commovente, ma come chiave per lo spettatore, invito a meditare sul concetto di morte in un paese dove si può svolgere un funerale di quel tipo. Un ragazzo che racconta un film di Tarzan ai due figli di Miguel, interessa non in quanto parentesi «simpatica», ma in quanto saggio sul sottosviluppo (elemento neocolonialista: cinema = Hollywood — sottosviluppo economico: ragazzo affamato, povero, affetto da rachitismo — sottosviluppo mentale: totale incapacità di comprendere il film).

La ragazza che fugge di casa con il giovane negro e poi si ritrova con l'autista, non interessa come caso sentimentale ma in quanto la stessa non è interessata al negro ma al camion, alla possibilità di raggiungere il sud e, in una società che si regge sul rapporto padrone-schiavo, è assolutamente normale, in primo luogo per la ragazza stessa, finire con l'autista che di quella carovana è il padrone.

Nonostante in fase di ripresa ritenessimo il film opera di facile lettura, e lo è a patto che lo spettatore guardi il film con attenzione, senza abbandonarsi al ritmo esterno, e cioè all'aspetto superficiale del film, che lo porta ad avere l'impressione che si tratti di un film in cui — non accade nulla — e perciò a guardarlo disattentamente, con il risultato di perderne completamente le fila, l'esperienza di spettatore e diffusore di film brasiliani in Europa mi era stata particolarmente utile, mi aveva insegnato che lo spettatore europeo manca spesso di quel minimo di informazioni che permettono di decifrare le situazioni che i film brasiliani via via gli propongono.

Abbiamo perciò inserito due documentari (la lettura di un giornale) e alcuni brevissimi cartelli, con l'intenzione di fornire le informazioni indi-

spensabili sulle condizioni di vita nel paese (stipendi, differenze fra nord e sud, rapporto fra la realtà mostrata dal film e « l'altro mondo » rappresentato dal giornale — storia economica del paese che essendo una continua storia di migrazioni interne alla ricerca del benessere non fa che riproporre la storia stessa del film). Si stabilisce così fra la parte a soggetto e la parte documentaristica un rapporto dialettico che le rende interdipendenti. Così, ad esempio, è impossibile capire le cifre citate durante la sequenza nel bar di Recife nella quale Julio ingaggia il personale da portare al sud, e perciò il senso della scena, se non ci si rifà alla parte del primo documentario riguardante i salari.

Questa la struttura del film, nato senza una vera e propria sceneggiatura, ma unicamente sulla base di un canovaccio sul quale sono state via via inserite le diverse sequenze. Sequenze per la maggior parte improvvisate ogni giorno, e spesso su diretta ispirazione della realtà (il bambino che racconta il film, non è che la ripetizione in forma di intervista di una chiaccherata svoltasi occasionalmente fra me e lui il giorno prima; il canto dei viaggiatori è nato spontaneamente durante uno spostamento e non restava che prendere Eclair e Nagra e filmare). Anche i dialoghi del film sono quasi sempre improvvisati dagli attori, o direttamente al momento della ripresa o cinque minuti prima del « si gira ». Si tratta cioè della tecnica del « cinéma directe » applicata ad un film a soggetto, esperienza già svolta da molti registi canadesi e francesi.

Ultimo punto, i rapporti fra *Tropici* e il cinema nôvo brasiliano che evidentemente ammiro enormemente e ai cui autori il film è dedicato. Esiste una analogia di partenza, forse dovuta anche al fatto che Glauber Rocha e Paolo Cesar Saraceni, pur non apparendo nei titoli di testa, hanno collaborato al film in fase di presceneggiatura, fra *Tropici* e *Deus e o Diablo*. Mi riferisco alla condizione di partenza dei due protagonisti. Entrambi, privi di una volontà autonoma, sono disponibili ad ogni influenza e ad ogni esperienza. Poi il mio vaqueiro incontra un uomo che vuol portarlo a Recife ed un altro che vuol portarlo a San Paolo, quello di Glauber, prima Dio e poi il Diavolo, ed evidentemente gli sviluppi non possono essere che totalmente diversi. A parte ciò trovo e i registi brasiliani trovano, *Tropici* un film diversissimo dai film brasiliani. Credo lo si debba a tre motivi fondamentali: 1) il pudore verso un mondo non nostro che ci ha portato a filmare tenendo sempre le distanze; 2) la volontà di fare un film didattico e perciò in un certo senso un film su di un paese e non su dei personaggi o su di una storia; 3) il fatto che vedendo il « problema Brasile » da straniero, cioè con maggior distacco, ho scartato la dialettica politica interna al paese (prospettive di rinnovamento interne, volontà rivoluzionaria, lotta fra borghesia nazionale e borghesia maggiormente legata agli interessi stranieri) riducendo il problema a quello dei rapporti fra paesi ricchi e paesi poveri, o mondo sviluppato e mondo sottosviluppato, o imperialismo e colonie, secondo la formula che più piace al lettore.

G. A.

RULLO PRIMO

1. Catinga
Una mandria di buoi, incitata dal coro dei vaqueiros, esce dalla Catinga.

2. Catinga — Casa Miguel.
In C.L. La casa di Miguel. Due Vaqueiros seduti davanti alla casa. Maria gli porta da bere.
1° Vaqueiro: *Grazie.*
Bambino (FC): *Mamma!*
Maria: *Cosa hai Battista.*

2° Vaqueiro: *Grazie.*
Arriva Miguel a cavallo: Lo precedono quattro vacche. I vaqueiros gli vanno incontro.
Vaqueiro: *Ne manca una.*
Miguel: *È morta da un pezzo. Il Dott. Lima lo sa.* (FC).
Miguel: *Quand'è che portate via la mandria?*
2° Vaqueiro (FC): *Domattina.* (IC) *E tu cosa farai. Hai deciso?*
Miguel: *No. Ma qui non resto.*

2° Vaqueiro: *Andiamo.*
I Vaqueiros si allontanano con le vacche e il cavallo di Miguel.

3. Interno casa Miguel.
La famiglia si prepara per la partenza.
Miguel: *È tutto pronto?*
Maria: *Sì* (a Battista): *Su, su, alzati,* (FC) *su.*
Miguel: *Le bestie erano tutte al pozzo della pietra. Il padrone le manda ad un pascolo al sud. Partono domani.*
Maria: *Quanti uomini vanno?*
Miguel: *Sei.*
Maria: (FC) *Te non ti ha chiamato? Avrebbe potuto lasciare le bestie qui...*
Miguel: *Il Dott. Lima dice che ha perduto troppi capi. Questa terra non rende.*
Maria: *Pensi che arriveremo prima di notte?*
Miguel: *Arriveremo.*
Maria: *Battista!*

RULLO SECONDO

Esterno casa.

4. (A Graciete).
Maria: *Va a prendere la carne.*
Graciete: *Battista!*

5. Catinga — Giorno.

La famiglia in fila indiana si allontana dalla casa. Marciano nella catinga sino a quando incontra un'altra famiglia di retirantes.
Miguel: *Ehi, Luiz!... Allora come è andata!*
Luis: *Il padrone mi ha scontato un vitello.*
Maria: *Voi sapete già dove andare?*
Miguel: *Ho un cugino a Garanhuns.*

6. Documentario I.

Immagini di Brasiliani a Rio, San Paolo, Brasilia.

Speaker: Brasiliani, 80 milioni. Figli di portoghesi, di indiani, figli di giapponesi, di polacchi, di francesi, di olandesi, di spagnoli, figli di africani. (In portoghese): Cafusus, criolos, amarelos, caboclos, bramcos, mestiços.

Dalla fusione di queste razze nasce, secondo il sociologo Roberto Freire, il rappresentante tipico del Terzo mondo, il brasiliano è il terzo uomo. Il Brasile è una Repubblica Federale composta di 22 Stati: 8 milioni e mezzo di chilometri quadrati, 25 volte la superficie dell'Italia. Nove persone per chilometro quadrato, in Italia la densità è di 170. Sedici milioni di brasiliani, un quinto di tutta la popolazione vivono nel nord-est. Un brasiliano guadagna in media 170.000 lire all'anno, un nordestino 50.000 lire. Dal 1967 il salario minimo è fissato per legge in 104.000 cruzeiros, circa 125.000 lire per i lavoratori inquadrati sindacalmente. Il 35% della popolazione attiva, e fra questi la maggioranza dei nordestini non rientra in questa categoria e percepisce salari inferiori. I brasiliani, aumentano ogni anno del 25 per mille, nel 2000 saranno 180 milioni.

7. Catinga giorno.

Il gruppo di Miguel e Luiz raggiunge un'altra famiglia.
Tutti: *Buona sera...*
Miguel (Ai bambini): *Andate a cercare legna.*
4° uomo: *Io non so ancora dove andare.*
2° Uomo: *So che qualcuno va a Recife.*
Luiz: *Io vado a Garanhuns, lascio la famiglia là e poi vado a Carnarù, dicono che c'è lavoro.*
1° Uomo: *Carnarù è un posto buono, ci sono stato.*

8. Cimitero alla periferia di un villaggio.

Tutte le famiglie di retirantes incontrano il funerale di un bambino. Secondo l'uso nordestino solo bambini seguono il funerale.

9. Appaiono nel film le due inquadrature finali del film *Deus e o Diablo na terra do sol* di Glauber Rocha.

10. Casanova esterno giorno.

I retirantes entrano nel paese e si disperdono. Nelle stradine del paese Miguel e la famiglia si siedono all'ombra di una casa.
Miguel (ai bambini): *Andate a prendere acqua. Andate.*

Miguel vede Luiz dirigersi verso un gruppo di uomini. A sua volta raggiunge il gruppo.

Miguel: *Buongiorno.*
Luiz (a Miguel): *Qui non c'è niente.*
1° Uomo: *Io vado a Recife, a vedere com'è. Qui non resto.*
Casanova interno notte.

11. Maria e i bambini si sono sistemati alla meglio all'interno di una casa in costruzione. Arriva Miguel.

Miguel: *C'è un uomo che per 2.000 cruzeiros ci porta a Recife.*
Maria: *Tu pensi di andarci?*
Miguel: *Parte domani mattina, appena fa chiaro.*
Maria: *Non andiamo Miguel tanto non serve a niente. Cerca qui un lavoro e ricominciamo da capo.*
Miguel: *L'uomo ha ragione, a Recife è molto meglio.*
Casanova esterno alba.

12. La famiglia raggiunge un camion in attesa. Maria e Battista viaggiano nella cabina, Miguel e Graziete nel cassone.

Miguel (a Battista): *Dopo vieni dietro con me.*

13. Recife esterno giorno.

La famiglia in diverse strade di Recife. Miguel chiede in continuazione informazioni a persone che gli indicano la direzione da seguire.

14. Mocambo - Recife - esterno giorno

Maria e i bambini in compagnia di altri abitanti del Mocambo (quartiere di capanne su palafitte che sorge nella palude di Recife) stanno catturando dei caranguejo (grossi granchi che gli abitanti del Mocambo pescano nella palude per rivendere).

In C.L. appare Miguel. Maria e i bambini gli vanno incontro.

Maria: *Li hai venduti tutti, Miguel.*
Miguel: *Oggi non ne è rimasto neppure uno, ho trovato della gente che me li ha pagati di più. Ho chiesto dappertutto ma lavoro non se ne trova.*
Maria: *Ma speri di trovarlo? Non possiamo restare sempre in casa di Donna Rosa.*
Miguel: *La città è grande. Mi hanno detto che c'è un cantiere dove forse possono prendermi. Domani ci vado.*

15. Piani di Miguel nelle strade di Recife.

RULLO QUARTO

16. Documentario II.

Le immagini sono quelle dell'architettura delle epoche cui si riferisce il commento.

Speaker: « Questa terra, Sire — dice la prima lettera dal Brasile al re del Portogallo — è in tal misura amena, che a volerne profittare essa produrrà qualsiasi cosa ».

Secolo XVI: i coloni portoghesi iniziano nel nord-est del paese la coltivazione della canna da zucchero. In breve il Brasile ne diviene il maggior

produttore, legato per traffici e mercato alle compagnie olandesi. Gli indigeni si rivelano inadatti ai lavori dei campi: diventa necessario importare schiavi dall'Africa. La capitale è Bahia. 1665. Gli olandesi, depositari delle tecniche di raffinazione e degli impianti, vengono cacciati. Ma essi trovano subito nelle Antille nuovi terreni favorevoli alla coltivazione. Nel giro di pochi anni, a causa della concorrenza, i prezzi si dimezzano, e la economia dello zucchero entra in crisi. Inizio del '700: si scoprono, al centro del paese, ingenti giacimenti d'oro e di diamanti. Un gran numero di schiavi viene trasferito. Il vicerè stabilisce la sua sede a Oruputo. L'Inghilterra, accordando favorevoli condizioni commerciali, beneficia della nuova ricchezza del Brasile. Alla fine del secolo, la produzione è già ridotta di un terzo, e Londra ricerca altri partners per gli scambi. 1830. La capitale è Rio de Janeiro. Scoppia il boom del caffè. Si apre il grande mercato degli Stati Uniti. Gli schiavi vengono impiegati nei « cafezais » delle zone centrali.

Fine del secolo XIX: la nuova scoperta dell'Amazzonia. Si diffonde nel mondo l'uso del caucciù, e i prezzi salgono vertiginosamente. La schiavitù è stata abolita. Sono i nordestini a spostarsi verso l'Amazzonia. Intorno al 1915 entra sul mercato la gomma orientale, i prezzi scendono a un sesto in tre anni. L'avventura nella foresta è finita.

Fine della seconda guerra mondiale; tramonto del monopolio del caffé brasiliani. Negli Stati Uniti si perfeziona l'industria del solubile. Sorge la concorrenza del caffé africano. Dal 1960 la capitale è Brasilia.

17. Recife - interni di un bar.

Ad un tavolo un uomo (Julio) sta parlando con due giovani avventori.

Julio: *Allora, ne beviamo un'altra?*

Uomo a sinistra: *Perché no?*

Uomo a destra: *Io ne ho ancora un po'...*

Julio: *... È quasi finita... ehi portane altri tre.* (FC) *Allora che ne dite? 104 cruzeiros, e il viaggio a carico della compagnia. Poi portate la famiglia... e la finite con questa miseria.*

Barista: (FC) *Potete fidarvi, ragazzo, con Julio c'è da star sicuri, non ho sentito mai nessuno che si sia lamentato.*

Uomo a sinistra: (FC) *Quanto tempo dura il lavoro là?*

Julio: *La compagnia è grande. il lavoro non mancherà mai. Hanno sempre bisogno di gente.* (IC) *Se volessi potrei riempire il camion ogni quindici giorni.*

Nel bar entra Miguel.

Miguel: *Una dandà.*

Barista: *Subito.*

Julio: *A San Paolo è tutta un'altra cosa. C'è posto per un sacco di gente. Allora? Venite o no?*

Julio si alza dal tavolo dove era con due giovani e si avvicina a Miguel:

E tu che dici eh? Vuoi venire anche tu a San Paolo? Non te ne pentiresti. San Paolo vuol dire lavoro per tutti. Tu hai già lavoro? Neanche quegli altri due.

Miguel risponde con gesti.
Julio: *Hai famiglia? Ho un lavoro per te.*
Miguel: *Di che si tratta?*
Julio: *In una compagnia edile. Pagano bene e sempre puntualmente. Il primo mese è anticipato e poi ti trovi un posto decente da abitare. Se sei d'accordo io parto con un camion giovedì mattina.*
Miguel: *Quant'è la paga?*
Julio: *È di 104 cruzeiros al mese. Pensaci un po' sopra io devo ancora completare il carico e dopodomani ce ne andiamo via di qui.* (FC) *Si parte presto. Anche se dovessi avere il camion pieno un posto te lo posso garantire, per te e per la tua famiglia.*
Julio: (IC) *Allora siamo d'accordo, eh? Ora andiamo a bere con gli altri. C'è un altro sgabello?*
Barista: *Eccolo.*
Julio: *Siediti.* (Al barista): *Portane altri quattro.*

18. Esterno casa Miguel - Mocambo.
Miguel arriva a casa. Sfugge Maria che gli si avvicina.
Maria: *Non hai trovato niente? Torniamo a casa Miguel, dammi retta.*
Miguel: *Un posto l'ho trovato, ho parlato con uno di San Paolo.*
Maria: *E vuoi andare là?*
Miguel: *Quello ha ragione. Laggiù è meglio. Mandano a cercare gente. Ho deciso di andare. Deve solo riempire il camion e andiamo via.*

19. Posto Texaco periferia Recife - Esterno giorno.
Tutti gli uomini riuniti da Julio e le loro famiglie attendono l'arrivo del camion. Notiamo fra gli altri passeggeri un negro.
Uomo di sinistra: *Sono tre anni che aspetto di andare a San Paolo.*
Arriva il camion.
Negro: *Finalmente sei arrivato, Julio.*
Julio: *Un po' in ritardo, ma sempre in tempo. Salite e fate presto, il viaggio è lungo.*
Tutti salgono sul camion.
Julio: *Tutto a posto?*
Tutti: *Tutto a posto, puoi andare.*

RULLO QUINTO

20. Strade nord-est - giorno.
Il camion viaggia su polverose strade in terra battuta.
21. Interni del camion in marcia - giorno.
Negro: *Hai un mazzo di carte?*
Negro: *Qualcuno ha un mazzo di carte da prestarmi?*
Graciete: *Mamma, siamo già passati di qua?*
Maria: *Non lo so, ma chiedilo a papà.*
Graciete: *Papà, siamo già passati di qua?*
Miguel: *No.*

Maria: *Mi sembrava, anche qui è tutto secco, vero Miguel?*
Battista: *Guarda papà.*
Miguel: *Cosa Battista? Cosa hai visto? Eh?*
Battista: *Ho visto una Rolimba.*

22. Mercato Tapariba - esterno giorno.
Scena girata nel mercato. Camera nascosta senza dialoghi, i partecipanti al viaggio fanno provviste.

23. Strade nord-est - giorno e notte.
Il camion procede nel suo viaggio. Interno camion giorno.
Negro: *Lasciamo il nord est. Per me sarà per sempre, ma bisogna stare attenti con i gringos, loro non vogliono spendere i loro soldi per gente inutile. Conosco bene questi posti. Da qui in avanti la vita cambia.*
Miguel: *Lei ha già lavorato a San Paolo?*
Negro: *Conosco San Paolo come il palmo della mia mano.*
Miguel: *E come si lavora là.*
Negro: *Bene. Peccato che dovremo separarci. Voi dovete costruire le loro case io farò un altro lavoro.*
(Si affaccia verso l'autista).
Negro: (IC) *Ehi, ferma questa carrozza.*
Il camion si ferma.
Julio: *Potete scendere. Ci fermiamo dieci minuti.*
Maria: (FC) *Miguel!* (IC) *Miguel!* (passa al marito Battista. A Graciete): *Tu non vuoi scendere?*
Graciete: *No.*
Negro (a uno dei viaggiatori): *E' un viaggio lungo e non è la prima né la seconda volta che vado a San Paolo. San Paolo è una città immensa, rischi di perdertici dentro. Quando arrivi là ti mettono subito a fare il muratore e muratore resti tutta la vita.* (Miguel si avvicina ai due). *Adesso il problema è essere furbi. Quando arrivo là frego i gringos e faccio la mia vita.*
Negro (Vede che Julio li spia): *Pronti capo?*
Julio: *Sì, ce ne andiamo.*
Negro: *Coraggio, fate presto, si parte!*
Julio: (FC). *Ci siete tutti?*
Negro e altri: *Sì...*

24. Il camion viaggia e poi si arresta ad un distributore.
Miguel: *Ci fermiamo molto?*
Julio: *Non ti preoccupare, c'è tempo. Ehi negro.*
Negro: (FC) *Cosa c'è?*
Julio: *Vuoi viaggiare un po' con me in cabina?* (ride).
Negro (ride): *Hai paura che ti mandi all'aria il viaggio?*
Julio: *No, è che è tutta gente semplice.*
Negro: *Io gli tengo un po' su il morale. Una volta a San Paolo è finita la festa.*
Julio: *Stai diventando troppo furbo. Forse non ho fatto bene a portarti.*

Negro: *Ma qual è il problema, tanto i soldi che hai guadagnato nessuno te li porta più via* (ride).
Julio (ride): *Vieni, che parliamo un po'.*
Negro: *Dopo.*
Immagini del camion in viaggio.

RULLO SESTO

25. Alba - riva fiume Paragassù.
Gente in acqua.
1° Uomo: *Ehi, che acqua fredda, ragazzi...*
2° Uomo: *Scappiamo da qui.*
Entrano in campo Miguel e due altri uomini.
3° Uomo (a Miguel): *Davvero sai, al mondo ne capitano di tutte.*
Miguel ... *Cosa hai detto che ha mangiato.*
3° Uomo *Duecento croccanti.*
Miguel: *Duecento croccanti!?!?*
4° Uomo: *Però...*
Miguel: *Ma non è possibile...*
3° Uomo: *Ma duecento croccanti... a due libbre l'uno... fa... fa... 50 chili... e come fai a mettere 50 chili in una pancia?*
3° Uomo: *Eppure li ha mandati giù.*
Miguel: *E quante angurie?*
3° Uomo: *Venticinque.*
Miguel: *Quante?*
3° Uomo: *Venticinque.*
Miguel: *Venticinque angurie? È impossibile...*
3° Uomo: *Eppure l'ho visto con i miei occhi... Le succhia...*
Miguel: *Ma come fai a dirlo... venticinque angurie, anche piccole... saranno almeno 100 chili di roba... più i 50 chili di croccanti (mano a mano il discorso di Miguel diventa indistinto mentre si sentono sempre più chiare le parole del negro che passa da destra a sinistra) ... fa in tutto 150 chili, ora tu mi devi dire come si fa a mettere dentro ad uno stomaco tutta questa roba...*
Negro: *C'è da divertirsi a San Paolo, sai, tutte le sere te ne puoi andare in giro per la città... e puoi divertirti quanto vuoi... per me è stato facile ho trovato un amico all'impresa* (anche il Negro si allontana mentre entrano in campo Maria e i bambini).
Battista: *È fredda mamma.*
Maria: *Su, lavatevi.*
Bambini: (gridolini). (La camera si riavvicina lentamente a Miguel).
Miguel: (FC) *Un contadino cammina nella Catinga quando incontra un giaguaro. Se lo trova di fronte tutto a un tratto e lui fa per prendere il coltello, ma non lo trova... il fucile se l'era dimenticato a casa... e così si mette a correre... lui davanti e la bestia dietro... entra in un bosco...*
Maria: *Continuate a lavarvi.*

Miguel: (FC) *E il giaguaro sempre dietro... sale su una montagna e il giaguaro sempre dietro... finché arriva in cima alla montagna e non può più scappare... guarda a destra... guarda a sinistra... guarda la bestia... guarda il cielo... poi tira fuori un temperino... sai, uno di quei temperini...*
3° Uomo: *... da tre soldi...*
Miguel: (IC) *tira fuori uno di quei temperini... lo tiene bene in pugno, sta un po' fermo così poi guarda il cielo...*
Maria: *C'è da mangiare, ne vuoi?*
Miguel: *Sì, vengo.*
Miguel: *... Guarda il cielo...* (FC) *e dice « Sant'Antonio...* (anche questo racconto di Miguel diventa sempre più indistinto e sovrapposto a quello del Negro, che diventa sempre più distinto. NdR).
Negro: (FC) *Allora gli dico... « Ehi, Manuel... andiamo a spasso oggi? » E lui mi fa « certo, che domanda »... E siamo andati fuori insieme.*
Andavamo dappertutto. Poi, lui si è fidanzato... e la sera della domenica uscivamo tutti e tre.
(IC) *Lui... la sua fidanzata... ed io andavamo a ballare, al Luna Park, sulla ruota gigante...*
Insomma stavamo sempre insieme tutti e tre... Lui io e la fidanzata... lei era una bella ragazza... un corpo... una bellezza e quando andavamo a ballare io stavo a guardare, li guardavo ballare...
Un giorno poi lei mi prende da parte e mi fa: « Lo sai che mi piaci? ». Non sapevo cosa dire. Insomma, un giorno usciamo per conto nostro e ce ne andiamo io da una parte e lui dall'altra. Io me ne vado al Luna Park con la sua ragazza... ma a un tratto arriva lui come un fulmine... e mi vede sulla ruota con la ragazza...
Questo mi ammazza, dico io... (Rientrano in campo Miguel e i suoi amici).
Miguel: *Ma lo hai visto.*
1° Uomo: *No. Lui lo racconta.*
Miguel: (FC) *Non è normale.*
Miguel si siede vicino a Maria e comincia a mangiare.
Interno camion. Tutti stanno cantando. Ripetono il ritornello molte volte. Il testo della canzone (un samba di Roda molto popolare) dice:

26. Strade nord-est - giorno.
Oh beira mar oh beira mar
Oh beira mar oh beira mar
Riacho que corre pra o rio
O rio que corre pra o mar
O mar è morada de beixe
Quiere ver voce sambar
Ole Ola
(O riva del mare oh riva del mare
ruscello che corre verso il fiume
il fiume che corre verso il mare

nel mare ci sono i pesci
voglio vederti sambare
Olé Olà).

27. Milagres esterno notte.
Il camion raggiunge il paese e si arresta. Il primo a scendere è il negro.
Julio: (FC) *Ehi... aspetta un momento.*
Negro: *Sì?*
Julio: *Tu che conosci bene questo paese, mostragli dove possono dormire.* (A Miguel): *Tu dormi nel camion?*
Miguel: *Sì.*
Julio (verso il camion): *Chi ha soldi da spendere lo segua, chi non ne ha può restare sul camion. Domattina si va via presto. Ricordatevi che non vengo a cercarvi quando è ora di partire. Ci vediamo domattina.* (Al negro): *Allora? Puoi andare.*
Negro: *Venite con me ragazzi.* (A Julio): *Ritorno per bere un bicchiere.*
Julio: *Va bene, ti aspetto.*

RULLO SETTIMO

(Maria accompagna i bambini a sedersi su un marciapiede).
Maria: *Aspettate qua, io vado un momento con papà.*
Bambino (Un bambino si avvicina): *Da dove venite?*
Battista: *Dal nord.*
Bambino: *Dove stavate c'era il cinema?*
Battista: *No.*
Bambino: *Ma lo sai cos'è il cinema?*
Battista: (FC) *No.*
Bambino: *Una volta qui c'era il cinema dal turco. Era là, sopra il paese. Io ci andavo sempre. Un giorno c'era un film di Tarzan.*
Bambino: *Ci sono andato, sono entrato... ho guardato... ho visto... c'era... c'erano scimmie, leoni, un sacco di cose. C'era la scimmia del figlio di Tarzan, si chiamava Zamba.*
Allora mentre la mamma lava la roba mentre lava nel lago... sì... l'aeroplano prende fuoco... e lui... rimane... nel... nel... nel bosco.
Bambino: *Così... lui non conosce più la sua mamma perché... era tanto che stava solo nella foresta... e aveva una scimmia che si chiamava Zamba e lui... allora quando ha visto la mamma non la riconosceva, si è messo a correre in cima alla collina, arriva là correndo e poi cade di sotto, dopo arriva la mamma e lo tira su... Lo tira su ma non sa che è suo figlio. Allora...*
Stacco sulla famiglia che sale sul camion.
Maria (ai bambini): (FC) *Mettiti a dormire, su* (a Miguel): *Vuoi una coperta?*
Miguel: *No.*
Maria: *Miguel, abbiamo fatto bene ad andarcene?*
Miguel: *Ma non potevamo restare là. Ci avrebbero cacciati via.*
Maria: *Non hai voglia di dormire?*

Miguel: *No, non ho sonno. Vado a fare due passi.*
Maria: (FC) *Julio ha detto di non allontanarsi.*
Miguel entra in un bar dove sono Julio e il negro. Li osserva da lontano.
Julio: *Una volta mi sono fermato una notte a Joguis che bel posto, ma adesso è finita anche là, le ragazze non ci sono più, sono andate tutte a Feira o a Salvador. Adesso è finita.*
Miguel: *Un caffé per favore.*
Negro: *Adesso è meglio Pernanbuco.*
Julio: *Lo dici proprio a me, per questo mi piace fare questi viaggi a Recife.*
Negro (a Miguel): *Viene a sedere qua.*
Julio: *Allora? Come va! Il viaggio va bene?*
Miguel: *È duro.*
Julio (ride).
Negro (ride): *Sta tranquillo, il capo qui è un asso. Da domani la strada è migliore. Arriveremo a San Paolo in un baleno.*
Julio: *Sigaretta?* (FC) *Una volta arrivati a Governador Valadares, il resto è uno scherzo, vedrai.*
(Dall'arrivo a Milagres una ragazza spia i viaggiatori. Ora sta osservando il gruppo attraverso la finestra).

28. Milagres - alba. (La stessa ragazza esce di casa con un fagotto. Il negro l'attende).
Negro: *Il viaggio sarà bello, vedrai, non ci sono problemi. A me Julio non può dire niente.*
A San Paolo... Come ti chiami.
Euridice: *Maria Euridice.*
Negro: *E a San Paolo, Maria Euridice quello che ti darà fastidio è che in principio la gente ti guarda un po' strana ma dopo un po' di giorni uno ci fa l'abitudine e comincia a conoscere la città.*

29. Strada Milagres.
I due salgono sul camion.
Negro: *Mettiti qui.* (Agli altri): *Non avete visto niente.*
Negro (alla ragazza): *Non aver paura. Sta tranquilla che nessuno ti dà fastidio.*
Julio: (FC) *Siamo pronti?*
Negro: *Ehi, Julio aspettavamo te. Ti tengo un po' compagnia nella cabina?* (Scende e prende posto nella cabina).
Julio: (FC) *Ci siamo tutti?*
Voce *Sì...*
Voce *Sì...*
Il camion parte.

RULLO OTTAVO

30. Strada Rio-Bahia esterno giorno.
Il camion è fermo. Julio è sotto il camion e cerca di riparare un guasto.
Julio: (FC) *Dammi la chiave del 6-14.*

Negro (a Euridice): *Ancora non si sa bene cos'è ma non ci vorrà molto. Tra un'ora vedrai che ripartiamo.*

Julio (al negro): (FC) *Negro prendi questa chiave da sopra, allenta questo dado, coraggio...* (Miguel prende la chiave). *Negro dammi una mano tu. Mica male la ragazza che ti sei portato dietro, eh?*

Julio (si rialza): (FC) *Lascia perdere, io ho paura che restiamo qui per un bel pezzo.*

Julio: *Il carburatore non è, vediamo le candele.*

Il negro si allontana.

Julio (a Miguel): *Tu prendi la latta di benzina che sta nella cabina e portamela.*

Il negro ritorna vicino alla ragazza.

Negro (alla ragazza): *Tra poco ripartiamo. Hai visto che non ha detto niente?*

Julio (a Miguel): *L'hai trovata. Dammi le altre candele.*

Brusio indistinto.

31. Seduto ad un tavolo l'attore Joel Barcelos che nel film impersonifica Miguel legge il giornale.

Miguel: *Questo è il Diario de Noticias; un giornale di centro, della città di Salvador, capitale dello Stato di Bahia. In questo momento siamo a Milagres, nell'interno dello stato. Il giornale riporta queste notizie, più o meno importanti.*

La Willys Do Brasil è stata venduta alla Ford. La Willys Do Brasil è... era... la più importante industria automobilistica brasiliana.

I « Rolling Stones » sono stati arrestati per uso di stupefacenti. Alla uscita dalla prigione le ammiratrici li hanno accolti con applausi deliranti.

Miguel: *Roberto Carlos, che è... l'idolo dello ye-ye brasiliano, è solidale con i Beatles, ma è contrario all'uso della marjuana. Il generale Charles de Gaulle, continua la polemica che ebbe inizio quando arrivò in Canada in visita ufficiale e lanciò la parola d'ordine: « Quebec libre ».*

Appare un cartello:

Nello stato di Maranhao (nord-est del Brasile) esiste un medico ogni 13.000 abitanti. Nello stato di San Paolo uno ogni 1.700 abitanti. In Italia uno ogni 670 abitanti.

Nel nord-est la mortalità infantile è del 160 per mille. Nell'intero Brasile la media è del 90 per mille. In Italia del 36 per mille.

Barcelos prosegue la lettura del giornale:

Fidel Castro elegge Che Guevara leader delle guerriglie in America Latina.

Avana: Che Guevara è stato eletto oggi presidente onorario della Conferenza di Solidarietà Latino-Americana delle Forze Rivoluzionarie, che si è aperta questa notte. Che Guevara afferma nuovamente la necessità di creare due o tre Vietnam in America e in Africa e conferma la sua intenzione, unitamente a Fidel Castro, di fare della cordigliera Andina la Sierra Maestra dell'America Latina.

Notizie dal Brasile: apprendiamo che nel Piauì, in un piccolo paese

chiamato Afranio, la popolazione di 300 abitanti è molto spaventata dalle esplosioni che provengono da una missione di padri protestanti nord-americani, sembra che avvengano spesso delle esplosioni, in quella missione nord-americana. Si sospetta che le esplosioni siano dovute a ricerche di minerali atomici.
Un'altra notizia importante dal Brasile nei rapporti con il mondo riguarda gli acquisti di terre, che mascherano speculazioni minerarie. In Goiàs il governo Brasiliano ha aperto un'inchiesta sulle vendite di terra a nordamericani. Milleduecento famiglie si sarebbero stabilite nel nord di questo stato di Goiàs. Anche questa regione è ricca di minerali atomici.

Appare un cartello:

Un operaio della Volkswagen in Germania guadagna oltre 200.000 lire al mese. Un operaio della Volkswagen a San Paolo guadagna circa 50.000 lire al mese. Una Volkswagen costa in Brasile 1.800.000 lire.

Barcelos prosegue la lettura del giornale:

L'unione nazionale degli studenti è riuscita a realizzare il suo 29° congresso, nonostante la repressione poliziesca. L'Unione Nazionale degli Studenti è l'organo degli universitari brasiliani. È... attualmente una organizzazione illegale. In precedenza essa aveva annunciato... ufficialmente, attraverso manifesti e attraverso volantini lanciati a San Paolo dalla cima degli edifici, che avrebbe tenuto in quella città il suo congresso. Sappiamo ora che il Congresso è stato in effetti realizzato.
A Detroit, negli Stati Uniti, saccheggi e distruzioni mettono in difficoltà il Governo nordamericano. Carmichael, il rappresentante del movimento di Potere Negro nordamericano, chiede, alla riunione di Cuba, l'internazionalizzazione della lotta dei negri per i loro diritti.
Nel Vietnam un attacco massiccio dei Vietcong provoca la morte di otto americani e la distruzione di undici aerei nella base di Da Nang. Le distruzioni si estendono per un centinaio di metri.

RULLO NONO

32. Studo medico interno giorno.
(Tutti gli uomini che viaggiano con Julio sono in attesa di una visita medica).

Julio: *Potete entrare adesso. Non avete niente da temere. Il medico è un amico mio, non ci sono problemi.* (Al medico): (FC) *Dottore, tutti questi hanno un contratto, sono buoni lavoratori e sono tutti sani.*
Il medico passa in rassegna gli uomini.

33. Strada vicinanze San Paolo - esterno giorno.
Il camion visto di fronte. Nella cabina Julio, l'autista, abbraccia Maria Euridice. Seguono immagini in soggettiva dal camion della strada che conduce a San Paolo. La camera inquadra quasi esclusivamente cartelli pubblicitari di industrie Europee e Nord Americane. La sequenza lega direttamente con un montaggio rapido di immagini di San Paolo (pubblicità, libri, fabbriche, sfilate di moda, insegne di banche ecc.).

34. Baracca Miguel San Paolo - Interno giorno.
Miguel si sta lavando. Si siede e consuma una colazione, a base di farina e caffé, che Maria gli serve. Poi si alza.

Miguel: *Io vado.*

Maria non risponde. Poi va alla finestra e segue il marito che si allontana fra le stradine della favela.

35. Cantiere edile San Paolo - Esterno giorno.
Miguel raggiunge il suo posto di lavoro. Dietro di lui entrano il negro e altri colleghi di viaggio. Miguel sposta alcune travi. La camera sale in panoramica e scopre prima il negro che inizia a sua volta a lavorare e poi un grande cartello: — Stiamo costruendo il « San Paolo Hilton ».

* * *

regia	Gianni Amico
sceneggiatura	Gianni Amico, Francesco Tullio Altan, Giorgio Pelloni
fotografia	Giorgio Pelloni
suono	Gianni Amico, Francesco Tullio Altan
direttore di produzione	Ruy Polonah
produttore associato	Thomas Farkas
produzione	Gianni Barcelloni Corte - B.B.G. Cinematografica per la Rai - Radiotelevisione Italiana
interpreti	Joel Barcelos **(Miguel)**, Janira Santiago **(Maria)**, Graciete Campos **(Graciete)**, Batista Campos **(Batista)**, Antonio Pitanga **(il negro)**, Roque Araujo **(Julio)**, Maria Euridice **(Maria Euridice)**, Giorgio Poppi **(il medico)**

durata: 87'

* * *

VITA E PENSIERO

RASSEGNA ITALIANA DI CULTURA

Diretta da

(†) FRANCESCO VITO / EZIO FRANCESCHINI / MARIA STICCO
NELLO VIAN

Redatta da

FRANCESCO MATTESINI o.f.m.

ANNO LII - N. 5 MAGGIO 1969

SOMMARIO

NOTE E RASSEGNE

LIBRI/DISCHI

Abbonamento annuo L. 2.500 / Fascicoli singoli L. 300

Ammin. e Redaz.: Largo A. Gemelli, 1 - 20123 MILANO - c.c.p. 3/1077

FILM USCITI A ROMA DAL 1° MARZO AL 30 APRILE 1969

a cura di Roberto Chiti

ALTRA FACCIA DEL PECCATO, L'
ARCANGELO, L'
BACI RUBATI: v. Baisers volés
BATTAGLIA DEL SINAI, La
BELLISSIMO NOVEMBRE, Un
BOURGES OPERAZIONE GESTAPO: v. Le Franciscain de Bourges
BUONA SERA, SIGNORA CAMPBELL: v. Buona sera, Mrs. Campbell
CASA DEGLI AMORI PARTICOLARI, La: v. Manji
CHAMADE, La: v. La chamade
CIMITERO SENZA CROCI: v. Une corde... un Colt
CINQUE FIGLI DI CANE
CITTY CITTY BANG BANG: v. Chitty Chitty Bang Bang
COLPO DI STATO
COMMANDO SUICIDA
CORPO CALDO PER L'INFERNO, Un
...DAI NEMICI MI GUARDO IO!
DELIRIUM: v. Necronomicon-Geträumte Sünden/El caso de las dos bellezas
DIAMANTI A COLAZIONE: v. Diamond for Breakfast
DUE MONDI DI CHARLY: v. Charly
EL VERDUGO: v. 100 Rifles
FACCE SENZA DIO: v. Devil's Angels
FALSE VERGINI, Le: v. Das Haus der Tausend Freuden/La casa de las mil muñecas
FRATELLANZA, La: v. The Brotherhood
FUNNY GIRL: v. Funny Girl
GOBBO DI PARIGI, Il: v. Les Aventures de Lagardère: Le bossu
GORILLA DI SOHO, Il: v. Der Gorilla von Soho
INCESTO, L': v. Wälsungenblut
INDOVINA CHI VIENE A MERENDA?
INTERLUDIO: v. Interlude
INTOCCABILI, Gli
IO SONO CURIOSA: v. Jag Är Nyfiken, Gul/Blå
JE T'AIME, JE T'AIME - ANATOMIA DI UN SUICIDIO: v. Je t'aime, je t'aime
KRAKATOA EST DI GIAVA: v. Krakatoa east of Java
LADRO DI CRIMINI, Il: v. Voleur des crimes, Le
LUNGO GIORNO PER MORIRE, Un: v. The Long Day's Dying
MATTINO/v. IL RAGAZZO CHE SORRIDE
METTI, UNA SERA A CENA
MILIONI CHE SCOTTANO: v. Hot Millions
MISSIONE COMPIUTA STOP, BACIONI, MATT HELM: v. The Wreching Crew
NEL LABIRINTO DEL SESSO

NON BISOGNA SCAMBIARE I RAGAZZI DEL BUON DIO PER DELLE ANITRE SELVATICHE: v. Operation Léontine
NON TIRATE IL DIAVOLO PER LA CODA: v. Le diable per la queque
NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI
NOTTE DEL GIORNO DOPO, La: v. The Night of the Following Day
NUDA SOTO LA PELLE: v. Girl on a Motorcycle
ORO DI MACKENNA, L': v. Mackenna's Gold
PAPERINO SHOW
PISCINA, La: v. La piscine
PLAGIO
PROBABILITA' ZERO
PULCE NEL'ORECCHIO, La: v. Flea in Her Ear
QUATTRO DEL PATER NOSTER, I
490+1=491: v. 491
RAGAZZO CHE SORRIDE, Il/ MATTINO
REALTA' ROMANZESCA
RUOTA DI SCORTA DELLA SIGNORA BLOSSOM, La: v. The Bliss of Mrs. Blossom
SALAMANDRE, Le
SARTANA NON PERDONA: v. Sonora
SATYRICON
SCUSI, LEI CONOSCE IL SESSO?
SEI DELLA GRANDE RAPINA, I: v. The Split
SERGENTE, Il: v. The Sergeant
7 SENZA GLORIA, I: v. Play Dirty
SIGNORA AMAVA LE ROSE, La: v. The Subject Was Roses
SPORCO IMBROGLIO, Uno: v. The Strange Affair
STUNTMAN
SUSANNA... ED I SUOI DOLCI VIZI ALLA CORTE DEL RE: v. Frau Wirtin hat auch linen Gräfen
TESCHIO DI LONDRA, Il: v. Im Banne des Unheimlichen
THERESE AND ISABELLE: v. Therese und Isabell
TOP SENSATION
ULTIMA NOTTE A COTTONWOOD: v. Death of a Gunfighter
URLO DEI GIGANTI, L'
VACANZE SULLA COSTA SMERALDA
VEDO NUDO
VIA LATTEA, La: v. La Voie lactée
ZUM ZUM ZUM (La canzone che mi passa per la testa)
ANNO 2000 E ROTTI (« Teatro S. Erasmo », Milano)
APOCALISSE (« Teatro Uomo », Milano)

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ALTRA FACCIA DEL PECCATO, L' — **r.:** Marcello Avallone - **s.:** Luciano Martino - **sc.:** Giacinto Ciaccio, Massimo D'Avack - **f.** (colorscope, eastmancolor): Anton Giulio Borghesi - **m.:** Peppino De Luca - **voce:** Nico Rienzi su commento di Gianfranco Vené - **mo.:** Paolo Lucignani - **p.:** Luciano Martino per la Devon Film - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Interfilm (regionale).

ARCANGELO, L' — **r.:** Giorgio Capitani - **s.** e **sc.:** Renato Castellani, Adriano Baracco, Steno, G. Capitani - **f.** (eastmancolor): Stelvio Massi - **m.:** Piero Umiliani - **scg.:** Dario Micheli - **mo.:** Sergio Montanari - **int.:** Vittorio Gassman (avv. Furio Bertuccia), Pamela Tiffin (Gloria), Carlo Delle Piane (Ninetto), Corrado Olmi (commissario), Carlo Pisacane (un barone), Tom Felleghi (dipendente di Tarocchi Roda), Pippo Starnazza (uomo pulizie), Jacob Stanislave, Juan Vallejo - **p.:** Mario Cecchi Gori per la Fair Film - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** 20th Century Fox.

AVENTURES DE LAGARDÈRE, Les: Le BOSSU (Il gobbo di Parigi) — **r.:** Jean Pierre Decourt - **s.:** dal romanzo di Paul Feval sr. e Paul Feval jr. - **sc.:** Marcel Jullian, J. P. Decourt - **f.** (telecolor): George Barsky - **m.:** Jacques Loussier - **mo.:** Patrick Dauphin-Legrand - **int.:** Jean Piat (il cavaliere di Lagardère), Nadine Alari (Aurora di Nevers), Michèle Grellier (Flora), José Steiner, Jacques Dufilho, Marco Perrin, Jean Pierre Darras, Sacha Pitoeff, Raymond Gerôme, Dominique Paturel, Jacques Balutin, Jean Michel Dhermay - **p.:** André Tranchet per la Orft-Vefilms/Fono Roma - **o.:** Francia-Italia, 1966 - **d.:** D.C.I. (Si tratta del secondo episodio di una serie di telefilm).

BAISERS VOLÉS (Baci rubati) — **r.:** François Truffaut - **s.** e **sc.:** F. Truffaut, Claude de Givray, Bernard Revon - **f.** (eastmancolor stampato in technicolor): Denys Clerval - **m.:** Antoine Duhamel - **scg.:** Claude Pignot - **mo.:** Agnès Guillemot - **int.:** Jean-Pierre Léaud (Antoine), Delphine Seyrig (madame Tabard), Claude Jade (Christine), Michel Lonsdale (Tabard), Harry Max (Henri), André Falcon (Blady), Claire Duhamel (signora Darbon), Daniel Ceccaldi (Darbon), Paul Pavel (Julien), Serge Rousseau (il Tipo), Catherine Lutz (Catherine), Simono - **p.:** Marcel Berbert per Les Films du Carrosse - Les Productions Artistes Associés - **o.:** Francia, 1968 - **d.:** Dear-U.A.

BATTAGLIA DEL SINAI, La — **r.:** Maurizio Lucidi - **s.:** Adriano Bolzoni - **sc.:** A. Bolzoni, Augusto Caminito, Marius Mattei, M. Lucidi - **f.** (techniscope, technicolor): Luigi Filippo Carta, Angelo Lotti - **m.:** Giovanni Fusco, Gianfranco Plenizio - **int.:** Assaf Dayan, Zev Ravah, Franco Giornelli, Katia Christine, Daniele Dublino, Gideon Singer, Franco De Rosa, Sabi Dor, Luigi Casellato, Eli Cohen, Luciano Catenacci, Carlo De Meio, Mavi, Luisa De Santis - **p.:** Gabriele Silvestri e Franco Palombi per la Italcine TV/Faga Film di Tel Aviv - **o.:** Italia-Israele, 1968 - **d.:** Unidis (reg.).

BELLISSIMO NOVEMBRE, Un — **r.:** Mauro Bolognini - **s.:** dal romanzo omon. di Ercole Patti - **sc.:** Lucia Drudi Demby, Antonio Altoviti, Ennio Deconcini, Henry Vaughan - **f.** (kodakcolor): Armando Nannuzzi - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Vanni Castellani - **mo.:** Roberto Perpigani - **int.:** Gina Lollobrigida (Cettina), Paolo Turco (Nino), Gabriele Ferzetti (Biagio), André Laurence (Sasà), Danielle Godet (Elisa), Isabella Savona

(Giulietta), Margarita Lozano (Amalia), Pasquale Fortunato (Umberto), Corrado Gaipa (zio Alfio), Ileana Riganò, Jean Maucorps - **p.:** Attilio Riccio per la Adelphia Cinematografica - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Dear-U.A.

BLISS OF MRS. BLOSSOM, The (La ruota di scorta della signora Blossom) - **r.:** Joseph McGrath -**s.:** dalla commedia di Alec Coppel - **sc.:** A. Coppel, Denis Norden - **f.** (technicolor): Geoffrey Unsworth - **m.:** Riz Ortolani - **scg.:** Assheton Gorton, George Lack, Bill Alexander - **mo.:** Ralph Sheldon - **int.:** Shirley MacLaine (Harriet Blossom), Richard Attenborough (Robert Blossom), James Booth (Ambrose Tuttle), Freddie Jones (detective serg. Dylan), William Mushton (assistente di Dylan), Bob Monkhouse (dott. Taylor), Patricia Routledge (miss Reece), John Bluthal (giudice), Harry Towb (dottore), Barry Humphries (proprietario del negozio d'arte), Clive Dunn, Julian Chagrin, Sandra Caron, Sheila Staefel, Frank Thornton, John Cleese, Geraldine Sherman - **p.:** Josef Shaftel per la Paramount - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** Paramount.

BROTHERHOOD, The (La fratellanza) — **r.:** Martin Ritt - **r. II unità:** Francesco Cinieri - **s.** e **sc.:** Lewis John Carlino - **f.** (technicolor): Boris Kaufman - **f. II unità:** Amerigo Gengarelli - **scg.:** Tambi Larsen - **scg. II unità:** Toni Sarzi-Braga - **m.:** Lalo Schifrin - **c.:** Ruth Morley - **mo.:** Frank Bracht - **int.:** Kirk Douglas (Frank), Alex Cord (Vince), Irene Papas (Ida), Luther Adler (Bertolo), Susan Strasberg (Emma), Murray Hamilton (Egan), Eduardo Ciannelli (Don Peppino), Joe De Santis (Pietro Rizzi), Connie Scott (Carmela), Val Avery (Jake Rotherman), Val Bisoglio (Cheech), Alan Hewitt (Solly Levin), Barry Primus (Vido), Michele Cimarosa (Totò) - **p.:** Kirk Douglas per « The Brotherhood Company » - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Paramount.

BUONA SERA, MRS CAMPBELL (Buonasera, signora Campbell) — **r.:** Melvin Frank - **r. II unità:** Robert Lawrence - **s.** e **sc.:** Frank, Denis Norden, Sheldon Keller - **f.** (technicolor): Gabor Pogany - **m.:** Riz Ortolani - **scg.:** Arrigo Equini - **mo.:** William Butler - **int.:** Gina Lollobrigida (Carla/signora Campbell), Shelley Winters (Shirley Winters), Phil Silvers (Phil Newman), Peter Lawford (Justin Young), Telly Savalas (Walter Braddock), Lee Grant (Fritzie Braddock), Janet Margolin (Gia), Marian Moses (Lauren Young) Naomi Stevens (Rosa), Philippe Leroy (Vittorio), Giovanna Galletti (contessa), Renzo Palmer (sindaco), Dale Cummings (Pete), James Mishler (Stubby) - **p.:** Melvin Frank per la Connaught Productions - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Dear-U.A.

CHAMADE, La (La chamade) — **r.:** Alain Cavalier - **s.:** dal romanzo omon. di Françoise Sagan - **sc.:** F. Sagan, A. Cavalier - **f.** (eastmancolor): Pierre Lhomme - **m.:** Maurice Le Roux - **scg.:** Jacques Dugied - **mo.:** Pierre Gillette, Ghislaine Desjoncheres - **int.:** Catherine Deneuve (Lucile), Michel Piccoli (Charles), Roger Van Hool (Antoine), Irene Tunc (Diane), Jacques Sereys (Johnny), Philippine Pascal (Claire), Amidou (Etienne), Monique Lejeune (Marianne), Louise Rioton (Pauline), Matt Carney (Destret), Christiane Lasquin (Madeleine) - **p.:** Les Films Ariane-Les Productions Artistes Associés/P.E.A. - **o.:** Francia-Italia, 1968 - **d.:** PEA (regionale).

CHARLY (I due mondi di Charly) — **r.:** Ralph Nelson - **s.:** dal racconto

« Flowers for Algernon » di Daniel Keyes - **sc.**: Stirling Silliphant - **f.** (techniscope, technicolor): Arthur J. Ornitz - **m.**: Ravi Shankar - **scg.**: Charles Rosen - **mo.**: Fredric Steinkamp - **int.**: Cliff Robertson (Charly Gordon), Claire Bloom (Alice Kinian), Leon Janney (dott. Richard Nemur), Lilia Skala (dottoressa Anna Straus), Dick Van Patton (Bert), William Dwyer (Joey), Ed McNally (Gimpy), Dan Morgan (Paddy), Barney Mirtain (Hank), Ruth White (signora Apple), Frank Dolan (Eddie) - **p.**: Ralph Nelson per la Selmur-Robertson Associates - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: D.C.I.

CHITTY CHITTY BANG BANG (Citty Citty Bang Bang) — r.: Ken Hughes - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: Der-U.A.

V. altri dati e recensioni di Ermanno Comuzio a pag. 152 di questo numero.

CINQUE FIGLI DI CANE — r.: Alfio Caltabiano - **s.** e **sc.**: A. Caltabiano - **f.** (cinemascope, eastmancolor): Francisco Fraile - **m.**: Riz Ortolani - **scg.**: Gastone Carsetti - **mo.**: Eugenio Alabiso - **int.**: George Eastman (Grim Doel), Wayde Preston (l'Irlandese), Archie Savage (il negro Geremia), Graziella Granata (Letizia), Tano Cimarosa, Gia Sandri, José Suarez, Giovanni Pazzafini, Antonella Murgia, Gianni Lorenon, Tito Garcia, Goyo Lebrero, Eduardo Fajardo - **p.**: B.R.C. Produzione Film/Tecisa - **o.**: Italia-Spagna, 1968 - **d.**: Cineriz.

COLPO DI STATO — r.: Luciano Salce - **s.**: Ennio De Concini - **sc.**: E. De Concini, L. Salce - **f.**: Luciano Trasatti - **m.**: Gianni Marchetti - **scg.**: Giulio Cabras - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Steffen Zacharias (George Bradis), Orchidea De Santis (la fidanzata), Silvano Spadaccino (il fidanzato), Anna Casalino (Anna Ferretti), Bebert H. Marboutie (Lyndon Johnson), Gianni Rommi (Claudio Villa), Amedeo Merli (Giordano), Anna Maria Capparelli (Luisa, la moglie di Giordano), Alberto Plebani (Giuseppe Saragat), John Misceler (ambasciatore USA a Roma), Leo Talamonti (Aldo Moro), Giuseppe Ravenna (gen. De Lorenzo), Luciano Trasatti (McNamara), Dimitri Tamarov (Matruch, il fotografo francese), Attilio Zingarelli (Paolo VI), Raffaele Triggia (Luigi Longo), Vlado Stegar (Breznev), Luciano Salce (lui stesso), Liz Barrett, Gianni Di Loreto, Giancarlo Tocchi, Riccardo Satta, Vittorio Ripamonti, Loris Gizzi - **p.**: Franco Cristaldi per la Vides - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Columbia-Ceiad.

COMMANDO SUICIDA — r.: Camillo Bazzoni - **s.**: dal romanzo « Commando 44 » di Piet Legay - **sc.**: Javier Tusell Gomez - **f.** (techniscope, technicolor): Francisco Sanchez - **m.**: Daisy Lumini - **scg.**: Eduardo Torre de la Fuente - **mo.**: Ornella Micheli - **int.**: Aldo Ray (serg. Cloadec), Tano Cimarosa (Calleja), Hugo Fangar Smith (alias Ugo Fangareggi, nel ruolo di Harper), Luis Davila (Sam), Manuel Zarzo (Sorrel), Pamela Tudor (moglie di Callaja), Vira Silenti (dottoressa Vonberg) - **p.**: Cine Red - Estela Film - **o.**: Italia-Spagna, 1968 - **d.**: Cineriz.

CORPO CALDO PER L'INFERNO, Un — r.: Franco Montemurro - **s.**: Luigi Capuano, F. Montemurro, Gianfranco Clerici - **sc.**: G. Clerici, F. Montemurro, George Reville - **f.** (eastmancolor): Augusto Tiozzi - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Piervittorio Marchi - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Jean Valmont, Krista Nell, George Patton, John Bennedy, Tor Altmayer (alias Tullio Altamura), Tony De Leo, Aldo Bufi Landi, Franco lamonte,

Ugo Adinolfi, Franco Pasquetto, Gianni Pulone, Frank Ressel, Fabiene Dali - **p.:** Fortunato Misiano per la Romana Film/S.N.C. - **o.:** Italia-Francia, 1968 - **d.:** Indipendenti Regionali.

... DAI NEMICI MI GUARDO IO! — **r.:** Irving Jacobs (Mario Amendola) - **s.:** Mario Amendola - **sc.:** M. Amendola, Bruno Corbucci - **f.** (eastmancolor): Aldo Giordani - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Amedeo Mellone, Nicola Tamburro - **c.:** Renato Beer - **mo.:** Renato Cinquini - **int.:** Charles Southwood (Alan Burton), Julian Mateos (Hondo), Alida Chelli (Juana), Pietro Ceccarelli, John Heston (alias Ivano Staccioli, nel ruolo di Luis Garcia), Mirko Ellis (El Condor), Raoul Racceri, Arrigo Peri, Dada Gallotti, Marco Rual, Maria Mizar, Piero Morgia, Ivan Giovanni Scratuglia, Roberto Biciocchi, Vladimiro Tuicovic, Luigi Scavran, Jean Daniel Fiorino - **p.:** Luigi Rovere per la Regal Film-Selenia Cinem. - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** D.C.I.

DEATH OF A GUNFIGHTER (Ultima notte a Cottonwood) — **r.:** Allen Smithee - **s.:** dal romanzo omon. di Lewis B. Patten - **sc.:** Joseph Calvelli - **f.** (technicolor): Andrew Jackson - **m.:** Oliver Nelson - **scg.:** Alexander Golitzen - **mo.:** Robert Shugrue - **int.:** Richard Widwark (sceriffo Frank Jatch), John Saxson (Lou Trinidad), Lena Horne (Claire Quintana), Michael McGreevery (Don Joslin), Mercer Harris (Will Oxley), Carrol O'Connor (la vedova Mills), Ken Smith (Andy Oxley), Jimmy Lydon (Luke Mills), David Opatoshu, Jacqueline Scott, Emile Meyer - **p.:** Richard E. Lyons per l'Universal - **o.:** U.S.A., 1969 - **d.:** Universal.

DEVIL'S ANGELS (Facce senza Dio) — **r.:** Daniel Haller - **s.** e **sc.:** Charles Griffith **f.** (panavision, Pathécolor stampato eastmancolor): Richard Moore - **m.:** Mie Curb - **superv. m.:** Al Simms - **mo.:** Ronald Sinclair, Kenneth Crane - **int.:** John Cassavetes (Cody), Beverly Adams (Lynn), Mimsy Farmer (Marianne), Maurice McEndree (Joel), Salli Sachse (Louise), Nai Bonet (Tonya), Leo Gordon (sceriffo), Russ Bender (Royce), Marc Cavelli (Billy The Kid), Buck Taylor (Gage), Marianne Kanter (Rena), Kip Whitman (Roy), Mitzi Hoag (Karen), Buck Kartalian (Funky), George Sims (Leroy), Dick Anders (Bruno), John Craig (Robot), Wally Campo (Grog) - **p.:** Burt Topper per la Roger Corman Production - **o.:** U.S.A., 1966-67 - **d.:** regionale.

DIABLE PAR LA QUEUE, Le (Non tirate il diavolo per la coda) — **r.:** Philippe de Broca - **s.:** Daniel Boulanger - **sc.:** Claude Sautet, D. Boulanger, P. de Broca - **f.** (eastmancolor): Jean Penzer - **m.:** Georges Delerue - **scg.:** naturale - **mo.:** Françoise Javet - **int.:** Yves Montand (César), Madeleine Renaud (la marchesa), Maria Schell (Diane), Jean Rochefort (il conte), Jean Pierre Marielle (Leroy-Martin), Claude Pieplu (Patin), Clotilde Joano (Janne), Marthe Keller (Amelie), Tany Lopert (Cookie), Xavier Gélin (Charlie), Jacques Balutin (Balaze), Pierre Tornade (Schwartz) - **p.:** Fildebroc-Les Productions Artistes Associés/Delphos - **o.:** Francia-Italia, 1968 - **d.:** P.E.A. (regionale).

FLEA IN HER EAR, A (La pulce nell'orecchio) — **r.:** Jacques Charon - **r. II unità:** Noel Howard - **s.:** dalla commedia « La puce à l'oreille » di George Feydeau adattata da John Mortimer - **sc.:** John Mortimer - **f.** (panavision, de luxe): Charles Lang - **f. II unità:** Walter Wottitz - **m.:** Bronislaw Kaper - **scg.:** Alexander Trauner, Auguste Capelier - **e.s.:** Robert Mac-

Donald - **c.**: André Levasseur - **int.**: Rex Harrison (Victor Chandebisse/ Poche), Rosemary Harris (Gabrielle Chandebisse), Louis Jourdan (Henri Tournel), Rachel Roberts (Suzanne de Castilian), John Williams (dott. Finache), Grégoire Aslan (Max), Edward Hardwicke (Pierre), Georges Deschières (Don Carlos de Castilian), Isla Blair (Antoinette), Frank Thornton (Charles), Victor Sen-Yung (Oke Saki), Laurence Badie (Eugénie), Dominique Davray (Olympe), Oliver Hussenot (zio Louis), Moustache (l'uomo grasso), Roger Carel (tassista), Estella Blain, David Horne - **p.**: Fred Kohlmar per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A.-Francia, 1968 - **d.**: 20th Century Fox.

FRANCISCAIN DE BOURGES, Le (Bourges, operazione Gestapo) — r.: Claude Autant-Lara - **s.**: dal romanzo di Marc Tolédano « Un francescano contro la Gestapo » - **sc.**: Jean Aurenche, Pierre Bost - **f.** (eastmancolor): Michel Kelber - **m.**: Antoine Duhamel - **scg.**: Max Douy - **mo.**: Madeleine Goug - **int.**: Hardy Krüger (Alfred Stanke), Jean Desailly (Tolédano), Christian Barbier (abate Barut), Reinhard Kolldehoff (Basedow), Suzanne Flon (signora Tolédano), Simone Valère (signora Magnol), Michel Vitold (Magnol), Béatric Dussane (la signora del dossier), Jean Pierre Dorat (Marc), Gérard Berner (Yves), Denis Develoux, Jacques Feriere, Claude Vernier, Jacques Tessier - **p.**: S.O.P.A.C. - S.N.E. Gaumont - **o.**: Francia, 1968 - **d.**: regionale.

FRAU FIRTIN HAT AUCH EINEN GRÄFEN (Susanna... ed i suoi dolci vizi alla corte del re) — r.: François Legrand (alias Franz Antel) -**s.**: Kurt Nachmann - **sc.**: K. Nachmann, Günter Ebert, Vittoria Vigorelli - **f.** (ultrascope, eastmancolor): Hanns Matula - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Herta Hareiter - **mo.**: Luciano Anconetani - **int.**: Terry Torday (Susanna), Jeffrey Hunter (Conte Enrico), Pascale Petit (principessa Elisa), Jacques Herlin (Dulac), Harald Leipnitz (Ferdinando), Edwige Fenech (Celine), Daniela Giordano (Coralline), Femi Benussi (Fiammetta), Hannelore Auer, Gustav Knuth, Carlo Delle Piane, Reza Fazeli, Rosemarie Lindt, Judith Dornys, Umberto Di Grazia, Heinrich Schweiger, Ralf Wolter - **p.**: Terra Filmkunst/Neue Delta/Aico - **o.**: Germania Occid.-Austria-Italia, 1968 - **d.**: Aico (regionale).

FUNNY GIRL (Funny Girl) — r.: William Wyler - **s.**: dalla commedia musicale di Isobel Lennart, Jules Styne, Bob Merrill tratta dal libro di Isobel Lennart - **sc.**: Isobel Lennart - **f.** (panavision 70, technicolor): Harry Stradling - **m.**: Jule Styne - **supervisione m.**: Walter Scharf - **scg.**: Gene Callahan e Robert Luthardt - **c.**: Irene Sharaff - **numeri musicali teatrali:** Herbert Ross -**mo.**: Maury Winetrobe, William Sands - **int.**: Barbra Streisand (Fanny Brice), Omar Sharif (Nick Arnstein), Kay Medford (Rose Brice), Anne Francis (Georgia James), Walter Pidgeon (Florenz Ziegfeld), Lee Allen (Eddie Ryan), Mae Questel (signora Strakosh), Gerald Mohr (Branca), Frank Faylen (Keeney), Mittie Lawrence (Emma), Gertrude Flynn (signora O'Malley), Penny Santon (signora Meeker), John Harmon (impresario teatrale), Thordis Brandt, Bettina Brenna, Virginia Ann Ford, Alena Johnston, Karen Lee, Mary Jane Mangler, Inga Neilsen, Sharon Vaughn (le Ziegfeld Girls) - **p.**: Ray Stark per la Rastar Productions - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Columbia-Ceiad.

V. altri dati a pag. 92 del n. 3/4 - marzo-aprile 1969, con recensione di Ermanno Comuzio.

GIRL ON A MOTORCYCLE (Nuda sotto la pelle) - r.: Jack Cardiff - **s.:** dal romanzo « La Motocyclette » di André Pierre de Mandiargues - **sc.:** Ronald Duncan - **adatt.:** Jack Cardiff - **f.** (technicolor): Jack Cardiff, René Guissart - **m.:** Les Reed - **scg.:** Russell Hagg, Jean d'Eaubonne - **mo.:** Peter Musgrave - **int.:** Marianne Faithfull (Rebecca), Alain Delon (Daniel), Roger Mutton (Raymond), Marius Goring (padre di Rebecca), Catherine Jourdan (Catherine), Jean Leduc (Jean), Jacques Marin (addetto alla pompa), André Maranne (sovraintendente francese agenti di custodia), Bari Johnson, Arnold Diamond (agenti di custodia francesi), John G. Haller (agente di custodia tedesco), Marika Rivera (cameriera tedesca), Richard Blake (I studente), Christopher Williams (II studente), Colin West (III studente), Kit Williams (IV studente) - **p.:** William Sassoon, Sacha Kamenka per la Mid-Atlantic Film/Arès - **o.:** Gran Bretagna-Francia, 1968 - **d.:** Warner Bros. Titolo francese: LA MOTOCYCLETTE.

GORILLA VON SOHO, Der (Il gorilla di Soho) — r.: Alfredo Vohrèr - **s.:** da un romanzo (meglio: da uno spunto) di Edgar Wallace - **sc.:** Freddy Gregor - **f.** (eastmancolor): Karl Löb - **m.:** Peter Thomas - **scg.:** Wilhelm Vorwerg, Walter Kutz - **mo.:** Helga Stumpf e Nicola Janssen sotto la direzione di Jutta Herine - **int.:** Horst Happert, Uschi Glas, Uwe Friedrichsen, Albert Lieven, Herbert Fux, Inge Langen, Hubert von Meyerinck, Beate Hasenau, Ilse Pagé, Hilde Sessak, Ralf Schermuly, Claus Holm, Maria Litto, Franz Otto Krüger, Catana Cayetano - **p.:** Rialto - **o.:** Germania, 1967-68 - **d.:** Variety.

HAUS DER TAUSEND FREUDEN, Das/ La CASA DE LAS MIL MUÑECAS (Le false vergini) — r.: Jeremy Summer e Manfred Köhler - **s.:** Maria del Carmen Martinez Roman - **sc.:** Peter Welbeck e M. del Carmen Martinez Roman - **f.** (techniscope, technicolor): Manuel Merino - **m.:** Charles Camilleri e Johann von Storr - **scg.:** Santiago Ontañon - **mo.:** Allan Morrison - **int.:** Vincent Price (Felix Manderville), George Nader (Stephen Armstron), Martha Hyer (Rebecca), Ann Smyrner (Marie), Wolfgang Kieling (ispettore Emil), Sancho Gracia (Fernando), Maria Rohm (Diane), Luis Rivera (Paul), José Jaspe (Ahmed), Juan Olaguibel (Salim), Herbert Fux (Abdul), Yelena Samarina (Madame Viera), Diane Bond (Liza), Andrea Lascelles, Ursula Janis, Jill Echois, Marisol Anon, Loli Muñoz, Lara Lenti, Sandra Petrelli, Kitty Swan, Karin Skarresco, Carolyn Coon, Françoise Fontages (le « bambole »), Milo Quesada, Nieves Salcedo - **p.:** Harry Alan Towers per la Constantin Film/P. C. Hispamer Films - **o.:** Germania Occid.-Spagna, 1967 - **d.:** Filmar.

HOT MILLIONS (Milioni che scottano) — r.: Eric Till - **s.** e **sc.:** Ira Wallach, Peter Ustinov - **f.** (metrocolor): Ken Higgins - **m.:** Laurie Johnson - **scg.:** Bill Andrews - **mo.:** Richard Marden - **int.:** Peter Ustinov (Marcus Pendleton alias Caesar Smith), Maggie Smith (Patty), Karl Malden (Klemper), Bob Newhart (Gnatpole), Robert Morley (Caesar Smith), Cesar Romero (ufficiale di custodia), Melinda May (nurse), Ann Lancaster (ostessa), Frank Tragear (controllore del bus), Julie May (I giornaliera), Margaret Courtenay (signora Hubbard), Elizabeth Counsell (signora Glyn), Patsy Crowther (II giornaliera), Carlos Douglas (barbiere), Lynda Baron (Louise), Billy Milton (agente), Peter Jones (governatore della prigione), David Bedard (secondo pilota), Elizabeth Hughes (segre

taria), Sally Faulkner (cameriera), Paul Ferrell (Larry) - **p.:** Mildred Freed Alberg per la M.G.M.-Milberg - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** M.G.M.

100 RIFLES (El Verdugo) — **r.:** Tom Gries - **r. II unità:** Chuck Roberson - **s.:** da un romanzo di Robert McLeod - **sc.:** Clair Huffaker, Tom Gries - **f.** (de luxe color): Cecilio Paniagua - **e.f.s.:** L. B. Abbott, Art Cruickshank - **m.:** Jerry Goldsmith - **scg.:** Carl Anderson - **c.:** Oscar Rodriguez - **mo.:** Robert Simpson - **int.:** Jim Brown (Lyedecker) - Raquel Welch (Sarita); Burt Reynolds (Yaqui Joe), Fernando Lamas (gen. Verdugo), Dan O'Herlihy (Grimes), Hans Gudegast (von Klemme), Michael Forest (Humara), Aldo Sambrell (serg. Paletes), Soledad Miranda (la ragazza nell'hotel), Alberto Dalbes (padre Francisco), Carlos Bravo (Lopez), José Manuel Martin (padre di Sarita) - **p.:** Marvin Schwartz per la 20th Century Fox-Marvin Schwartz Productions - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** 20th Century Fox.

IM BANNE DES UNHEIMLICHEN (Il teschio di Londra) - **r.:** Alfred Vohrer - **s.:** da un romanzo di Edgar Wallace - **sc.:** Ladislas Fodor - **f.** (eastmancolor): Karl Löb - **m.:** Peter Thomas - **scg.:** Wilhelm Vorwerg, Walter Kutz - **mo.:** Jutta Hering - **int.:** Joachim Fuchsberger, Siv Mattson, Wolfgang Kieling, Claude Farell, Hubert von Meyerinck, Hans Krull, Pinkas Braun, Peter Mosbacher, Otto Stern, Ilse Pagé, Siegfried Rauch, Lil Lindfors, Eva Strömberg, Wolfgang Spier, Renate Grosser, Edith Schneider, Jimmy Powell - **p.:** Rialto Film-Preben Philippsen - **o.:** Germania Occidentale, 1967 - **d.:** regionale.

INDOVINA CHI VIENE A MERENDA? — **r.:** Marcello Ciorciolini - **s.** e **sc.:** Marcello Ciorciolini con la collab. di Amedeo Sollazzo - **f.** (colore della Spes eastmancolor): Tino Santoni - **m.:** Roberto Pregadio - **scg.:** Enzo Bulgarelli - **mo.:** Luciano Anconetani - **int.:** Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Mimmo Palmara (Capitano Taggart), Carlo Romano (Otto), Giacomo Rossi Stuart (capitano tedesco), Jon Chevron (capitano negro Sidney), Tony Ucci (un commando USA), Ivana Novack, Laetitia Lehir, Joana Abetti, Antje Thor, Ugo Adinolfi, Gigi Bonos, Antonio La Raina - **p.:** Italo Zingarelli per la West Film - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Delta (regionale).

INTERLUDE (Interludio) — **r.:** Kevin Billington - **s.** e **sc.:** Lee Langley, Hugh Leonard - **f.** (technicolor): Gerry Fisher - **m.:** Georges Delerue - **scg.:** Tony Woollard - **mo:.** Bert Bates - **int.:** Oskar Werner (Stefan Zelter), Barbara Ferris (Sally), Virginia Maskell (Antonia), Donald Sutherland (Lawrence), Nora Swinburne (Mary), Alan Webb (Andrew), Bernard Kay (George Selworth), Geraldine Sherman (Natalie), John Cleese (presentatore della TV), Humprey Burton (direttore TV), Gino Mulvazzi (Mario), Mugette de Braie (moglie di Mario), Robert Lang (Humphrey Turnbull), Roslyn de Winter (segretaria di Turnbull), Janet Davies (Nanny), Sarah Jane Stratton (Sarah Jane), Simon Davis (Simon), Stephan Plytas (Federico), Rosalie Westwater (gerente dell'Hotel), Gay Cameron (amichetta di Andrew), Anjula Harman (pupilla di Lawrence), Ernest Fleischmann (direttore d'orchestra), Derek Jacobi (Paul), Richard Pescud (Ernest) - **p.:** David Deutsche e Jack Hanbury per la Domino - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** Columbia-Ceiad.

INTOCCABILI, Gli — **r.**: Giuliano Montaldo - **s.** Mino Roli - **sc.**: Mino Roli, G. Montaldo - **f.** (technicolor): Erico Menczer - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Flavio Mogherini - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: John Cassavetes (Hank McCain), Gena Rowlands (Rosemary Scott), Pierluigi Aprà (Jack), Peter Falk (Adam), Britt Ekland (Irene), Gabriele Ferzetti (Frank), Tony Kendall (Pitt), Salvo Randone (Don Salvatore), Luigi Pistilli (Duke), Margherita Guzzinati (moglie di Frank), Steffen Zacharias, Claudio Biava, James Morrison - **p.**: Marco Vicario, Bino Cicogna per la Euroatlantica - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Euro.

JAG ÄR NYFIKEN, GUL/BLA (Io sono curiosa) — **r.** e **s.**: Vilgot Sjöman **sc.**: Marianne Johnson - **f.**: Peter Wester - **m.**: Bengt Ernryd - **scg.**: naturale - **mo.**: Wic Kjellin - **int.**: Lena Nyman (Lena), Peter Lindgren (Rune, padre di Lena), Börje Ahlstedt (Börje), Vilgot Sjöman (il regista), Chris Wahlström (amico di Rune), Magnus Nilsson (Magnus), Ulla Lyttkens (Ulla), Anders Ek (l'istruttore), Ollegard Wellton (l'interprete), Sven Wollter (il capitano), Marie Gorazon, Mariannelunds Aif, Yevgeni Yevtushenko, Martin Luther King, Olof Palme, Re Gustavo - **p.**: Göran Lindgren per la Sandrews - **o.**: Svezia, 1967 - **d.**: INDIEF (regionale).

V. giudizio di Jos Burvenich alle pagg. 49 e segg. del n. 11-12, novembre-dicembre 1968 (Incontri di Sorrento).

JE T'AIME, JE T'AIME (Je t'aime, je t'aime - Anatomia di un suicidio) - **r.**: Alain Resnais - **s.**: Jacques Sternberg - **sc.**: A. Resnais, J. Sternberg - **f.** (eastmancolor): Jean Boffety - **m.**: Krysztof Penderecki - **scg.**: Jacques Dugied, Pace - **mo.**: Albert Jurgenson, Colette Leloup - **int.**: Claude Rich (Claude Ridder), Olga Georges Picot (Cabrine), Anouk Ferjac (Wiana Lust), Van Doude (Jan Rouffers), Dominique Rozan (dott. Haesserts), Yves Kerboul (Xammers), Carla Marlier (Nicole), Ray Verhaege (Goofers), Pierre Babaud (Levino), Alain McMoy (Moyens), Vania Vilers (Jacques Rheuys), Georges Jamin (chirurgo della clinica), Marie Blanche Vergne (la giovane donna in tram), Claire Duhamel (segretaria di Ridder), Annie Bertin (la giovane madre), Hélène Callot (nurse), Alain Nadier (ispettore), Irene Tunc (Marcelle Hannecart), Jean Piere (editore), M. Floquet (Grabet), Pierre Motte (Lambert), Annie Fargue (Agnès de Smet), Jean Louis Richard (l'amico in vagone ristorante), Bernard Valdeneige, Jean Martin, Billy Farbender, Michèle Blondel, Bernard Fresson, Yvette Etievant, Jean Michaud, Sylvain Dhomme - **p.**: Mag Bodard per la Parc Film-Fox Europa - **o.**: Francia, 1968 - **d.**: 20th Century Fox.

V. altri dati a pag. 35 del n. 9-10, settembre-ottobre 1968, con giudizio di Guido Cincotti a pag. 30 (Festival di San Sebastiano).

KRAKATOA EAST OF JAVA (Krakatoa est di Giava) — **r.**: Bernard L. Kowalski - **s.** e **sc.**: Clifford Gould, Bernard Gordon - **f.** (cinerama, technicolor): Manuel Berenguer - **m.**: De Vol - **scg.**: Julio Molina, Luis Espinosa - **e.s.**: Alex Weldon - **mo.**: Maurice Rootes - **int.**: Maximilian Schell (Hanson), Diane Baker (Laura), Brian Keith (Connerly), Rossano Brazzi (Giovanni), John Leyton (Rigby), Barbara Werle (Charlotte), Sal Mineo (Leone), J. D. Cannon, Marc Lawrence, Geoffrey Holder, Neil MacGuinness - **p.**: William R. Forman e Lester A. Sansom per la American Broadcasting Co. - Cinerama Inc. - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: D.C.I.

LONG DAY'S DYING, The (Un lungo giorno per morire) — **r.**: Peter

Collinson - **s.:** da un romanzo di Alan White - **sc.:** Charles Wood - **f.** (techniscope, technicolor): Brian Probyn - **scg.:** Disley Jones, Michael Knight - **mo.:** John Trymper - **e.s.:** Pat Moore - **consigliere tecnico:** R.S.M. John Williams - **int.:** David Hemmings (John), Tom Bell (Tom), Tony Beckley (Cliff), Alan Dobie (Helmut) - **p.:** Harry Fine per la Junction Films-Paramount - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** Paramount.

MACKENNA'S GOLD (L'oro di Mackenna) — **r.:** J. Lee Thompson - **r. II unità:** Tom Shaw - **s.:** da un romanzo di Will Henry - **sc.:** Carl Foreman - **f.** (super panavision, technicolor): Joseph Mac Donald - **f. II unità:** Harold Wellman - **m.:** Quincy Jones - **scg.:** Geoffrey Drake, Cary Odell - **c.:** Norma Koch - **f. aggiunta:** John Mackey, Richard Moore, Don Glouner - **e.s.:** Geoffrey Drake, John Mackey, Bob Cuff, Willis Cook, Larry Buttler - **mo.:** Bill Lenny - **int.:** Gregory Peck (Mackenna), Omar Shariff (Colorado), Telly Savalas (serg. Tibbs), Camilla Sparv (Inga), Keenan Wynn (Sanchez), Julie Newman (Hesh-ke), Ted Cassidy (Hachita), Eduardo Ciannelli (Cane della Prateria), Eli Wallach (Ben Baker), Edward G. Robinson (Adams), Raymond Massey (il predicatore), Burgess Meredith (proprietario del magazzino), Anthony Quayle (il vecchio inglese), Lee J. Cobb (editore), J. Robert Porter (il giovane inglese), Dick Peabody (Avila), Rudy Diaz (Besh), John Garfield jr. (ragazzo di Adams), Robert Phillips (Monkey), Shelley Morrison (squaw), Pepe Callahan (Laguna), Madeleine Taylor Holmes (vecchia Apache), Duke Hobbie (tenente) - **p.:** Carl Foreman e Dimitri Tiomkin per la Highroad Productions-Columbia - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Columbia-CEIAD.

MANJI (La casa degli amori particolari) — **r.:** Yasuzo Masumura - **s.:** da un romanzo di Jun Ichiro Tanizaki - **sc.:** Kaneto Shindo - **f.** (daieiscope, eastmancolor): Setsuo Kobayashi - **m.:** Tadashi Yamauchi - **int.:** Ayako Wakao (Mitsuko Tokumitsu), Kyoko Kishida (Sonoko Kakiuchi), Yusuke Kawazu (Eijiro Watanuki), Eiji Funakoshi (Kotaro Kakiuchi) - **p.:** Yonejiro Saito per la Daiei - **o.:** Giappone, 1964 - **d.:** INDIEF (regionale).

METTI, UNA SERA A CENA — **r.:** Giuseppe Patroni Griffi - **s.:** da un lavoro teatrale di Giuseppe Patroni Griffi - **sc.:** Dario Argento, G. Patroni Griffi - **f.** (techniscope, technicolor): Tonino Delli Colli - **m.:** Ennio Morricone - **scg.:** Giulio Coltellacci - **mo.:** Franco Arcalli - **int.:** Jean Louis Trintignant (Michele), Florinda Bolkan (Nina), Tony Musante (Max), Annie Girardot (Giovanna), Lino Capolicchio (Ric), Vittorio Caprioli - **p.:** Marina Cicogna e Giovanni Bertolucci per la Red Film-San Marco Film - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Euro.

NECRONOMICON-GETRÄUMTE SÜNDEN (Delirium) — **r.:** Jesus Franco - **s.** e **sc.:** Pier A. Cammineci - **f.** (eastmancolor): Franz X. Lederle e Georg Herrero - **m.:** Friedrich Gulda e Jerry Van Rooyen - **scg.:** H. Peter Krause, Carlos Viudes - **mo.:** Fritzi Schmidt - **int.:** Janine Reynaud (Lorna), Jack Taylor (Bill), Nathalie Nord (Bella), Howard Vernon, Michel Lemoine, Pier A. Cammineci, Adrian Hoven, Americo Coimbra - **p.:** Aquila Film/Films Montana - **o.:** Germania Occid.-Spagna, 1967 - **d.:** regionale - Titolo spagnolo: **El caso de las dos bellezas.**

NEL LABIRINTO DEL SESSO (PSYCHIDION) — **r.:** Alfonso Brescia - **s.:** Giorgio Carlo Rossi - **sc.:** Giacinto Ciaccio, Massimo D'Avack - **f.**

(colorscope, eastmancolor): Fausto Rossi - **m.**: Italo Fischetti - **voce commento**: Nando Gazzolo - **scg.**: Claudio Giambanco - **mo.**: Emilio Lopez - **Consulente scient.**: prof. Emilio Servadio - **int.**: Orchidea De Santis (Anna), Franco Ressel (l'avvocato depravato), Susy Andersen (la ninfomane), Edgardo Siroli (il sadico), Maria Pia Conte, Elisabetta Fanti, Gioia Desideri, Sergio Doria, Willy Van Der Valle, Evar Maran, Massimo Foschi, Ilona Drash, Marcello Tamborra - **p.**: Ovisio G. Assonitis e Giorgio C. Rossi per la Roas Produzioni - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Medusa (regionale).

NIGHT OF THE FOLLOWING DAY, The (La notte del giorno dopo) — **r.**: Hubert Cornfield - **s.**: dal romanzo « The Snatchers » di Lionel White - **sc.**: H. Cornfield, Robert Phippeny - **f.** (technicolor): Willy Kurant - **m.**: Stanley Myers - **scg.**: Jean Boulet - **mo.**: Anne Vogler - **int.**: Marlon Brando (Wally), Gérard Buhr (il gendarme), Hugues Wanner (il padre), Jacques Marin (Bartender), Al Lettier (pilota) - **p.**: H. Cornfield per la Gina/ Universal - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Universal.

NOSTRA SIGNORA DEI TURCHI — **r.**: Carmelo Bene - **s.**: dal romanzo omon. di C. Bene - **sc.**: C. Bene - **mo**: Mauro Contini - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: I.F.C.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 85 e altri dati a pag. 96 del n. 9-10, settembre-ottobre 1968 (Mostra di Venezia).

OPÉRATION LÉONTINE (Non bisogna scambiare i ragazzi del buon Dio per delle anitre selvatiche) — **r.**: Michel Audiard - **sc.**: M. Audiard - **f.** (eastmancolor): Georges Barsky - **int.**: Françoise Rosay (Léontine), Marlène Jobert (Rita), André Pousse (Fred), Bernard Blier (Charles), Robert Dalban (Casimir), Paul Frankeur (Ruffin), Claude Rollet (Tiburce) - **p.**: Gaumont International - **o.**: Francia, 1968 - **d.**: regionale.

PAPERINO SHOW — Programma composto da 8 cortometraggi in technicolor di disegni animati: 1) **Senza titolo**; 2) **Paperino e Cip e Ciop razziatori**; 3) **Paperino al mare**; 4) **Paperino leone e leoncino**; 5) **Senza titolo**; 6) **Paperino e le formiche d'assalto**; 7) **Paperino cacciatore**; 8) **Senza titolo** prodotti da Walt Disney negli anni '50 e dal documentario: **GRETA, THE MISFIT GREYHOUND (Il levriere picchiatello)** - **r.**: Larry Lansburgh - **s.** e **sc.**: Janet Lansburgh - **f.** (technicolor): Larry Lansburgh - **m.**: William Lava - **voce**: Riccardo Cucciolla - **p.**: Walt Disney - **o.**: USA, 1963 - **d.**: D.C.I.

PISCINA, La (La piscina) — **r.**: Jacques Deray - **s.** e **sc.**: Jean Emmanuel Conil - **adatt.** e **d.**: Jean Claude Carrière, J. Deray - **f.** (eastmancolor): Jean Jacques Tarbès - **m.**: Michel Legrand - **scg.**: naturale - **mo.**: Paul Cayatte - **int.**: Alain Delon (Jean Paul), Romy Schneider (Marianne), Ronet (Harry), Jane Birkin (Penelope), Paul Crauchet (ispettore Levêque) - **p.**: S.N.C./Tritone Film - **o.**: Francia-Italia, 1969 - **d.**: Italnoleggio Cinemat.

PLAGIO — **r. s.** e **sc.**: Sergio Capogna - **f.** (telecolor): Alfredo Avincola - **int.**: Mita Medici (Angela), Alain Noury (Massimo), Raymond Lovelock (Guido), Cosetta Greco (Edera), Dino Mele, Marco Guglielmi - **p.**: Giuliano Scappino per la Faser Film/Prodimex Film - **o.**: Italia-Francia, 1969 - **d.**: Euro.

PLAY DIRTY (I 7 senza gloria) — **r.**: Andre De Toth - **s.**: George

Marton - **sc.**: Lotte Colin, Melvyn Bragg - **f.** (panavision, technicolor): Edward Scaife - **m.**: Michel Legrand - **scg.**: Tom. Morahan - **e.c.**: Kit West - **mo.**: Alan Osbiston - **int**: Michael Caine (capitan Douglas), Nigel Davenport (Cyril Leech), Nigel Green (col. Masters), Harry Andrews (brigadiere Blore), Bernard Archard (col. Homerton), Daniel Pilon (capitano Atwood), Aly Ben Ayed (Sadok), Takis Emmanouel (Kostas Manou), Enrique Avila (Kafkarides), Scott Miller (Boudesh), Mohamed Kouka (Assine), Mohsen Ben Abdullah (Hassan), Tony Stamboulieh (barman del bar arabo), Patrick Jordan (maggiore Watkins), Mike Stevens (capitano Johnson), Bridget Espeet (Ann), Vivian Pickles (infermiera tedesca), George McKeenan (caporale), Rafael Albaicin (capo arabo), José Halufi (arabo nell'oasi), Martin Burland, Jeremy Child, Dennis Brennan - **p.**: Harry Saltzman per la Lowndes Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: Dear-U.A.

PROBABILITA' ZERO — **r.**: Maurizio Lucidi - Dario Argento - **sc.**: D. Argento, M. Lucidi, Giuseppe Mangione, Vittoriano Vighi - **f.** (eastmancolor): Aldo Tonti - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Alberto Gallitti - **int.**: Henry Silva (Duke), Riccardo Salvino (Hans Liedholm), Katia Christina (Christl), Ezio Sancrotti (Scultz), Luigi Casellato (Sardi), Franco Giornelli (Mac Harting), Peter Martell (Sam), Renato De Carmine, Marco Guglielmi, Vittorio André, Marco Bogliani, Maria Cristina Farnese, Fulvio Mingozzi, Tony Roico, Paolo Magalotti - **p.**: Salvatore Argento per la Auriga Film 1968 - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Euro.

QUATTRO DEL PATER NOSTER, I — **r.**: Ruggero Deodato - Augusto Finocchi, Luciano Ferri - **sc.**: Augusto Finocchi, L. Ferri e Maurizio Costanzo - **f.** (eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Luis Enriquez Bacalov - **mo.**: Alberto Gallitti - **int.**: Paolo Villaggio (Eddy), Lino Toffolo (Paul), Enrico Montesano (Lazzaro), Oreste Lionello, Rosemarie Dexter, Mariangela Giordano, Silvia Donati, Enzo Fiermonte, Sal Borgese, Paolo Magalotti, Gaetano Scala, Fortunato Arena, Gaetano Imbro - **p.**: S.P.E.D. Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: regionale.

491 (490+1=491) — **r.**: Vilgot Sjöman - **s.**: da un romanzo di Lars Görling - **sc.**: Lars Görling - **f.**: Gunnar Fischer - **m.**: George Riedel - **scg.**: P. A. Lundgren - **mo.**: Lennart Wallen - **int.**: Lars Lind (Christer), Leif Nymark (Nisse), Stig Törnblom, Lars Hansson (Pyret), Sven Algotsson (Jingis), Torleif Cederstram (Slaktarn), Bo Andersson (Fisken), Lena Nyman (Steva), Frank Sundström (l'ispettore), Ake Grönberg (pastore Mild), Mona Andersson (Fisken); **p.**: Svensk Film Industri - **o.**: Svezia, 1963 - **d.**: INDIEF (regionale).

RAGAZZO CHE SORRIDE, II (MATTINO) — **r.**: Aldo Grimaldi - **s.** e **sc.**: Giovanni Grimaldi - **f.** (eastmancolor): Angelo Lotti - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Francesco Cuppini - **mo.**: Daniele Alabiso - **int.**: Al Bano (Giorgio), Susanna Martinkova (Livia), Nino Taranto (prof. Filippo Leccisi), Antonella Steni (Tilde Leccisi), Riccardo Garrone (ing. Riccardi), Rocky Roberts (Rocky), Fiorenzo Fiorentini, Francesco Mulé, Franco Ressel, Franco Scandurra, la piccola Claudia Baldeo (Jonny), Yvonne Sanson, Mack Porter, Carlo Taranto, Anna Zinneman, Nino Terzo, Ignazio Balsamo, Fulvio Mingozzi - **p.**: Gilberto Carbone per la Mondial Te.Fi. - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Titanus.

REALTÀ ROMANZESCA — **r.**: Gianni Proia - **s.**: Gianni Proia - **sc.**: Giancarlo Fusco, G. Proia - **f.** (eastmancolor): Sante Achilli - **m.**: Riz Ortolani - **mo.**: Franco Arcalli - **p.**: Planete Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Titanus.

SATYRICON — **r.**: Gian Luigi Polidoro - **s.**: liberamente tratto dall'opera di Petronio Arbitro - **sc.**: Rodolfo Sonego - **f.** (techniscope, technicolor): Benito Frattari - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Flavio Mogherini - **c.**: Veniero Colasanti - **mo.**: Giancarlo Cappelli - **int.**: Ugo Tognazzi (Trimalcione), Francesco Pau (Gitone), Don Backy (Encolpio), Tina Aumont (Circe), Mario Carotenuto (Eumolpo), Graziella Granata (Antonia), Franco Fabrizi (Ascilto), Valerie Lagrange (Trifena), Marguerite Boulware, Clara Colosimo, Ermelinda De Felice, Gustavo D'Arpe, Antonio De Leo, Piero Gerlini, Franco Gulà, Tiffany Hooyveld, Tito Leduc, Mirella Panfili, Elvira Paoloni, Franco Leo, Corrado Olmi, Alfredo Rizzo, Paolo Tedesco, Renato Terra, Amerigo Tod, Leopoldo Valentini - **p.**: Alfredo Bini per la Arco Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: Cineriz.

SALAMANDRE, Le — **r.**: Alberto Cavallone - **s.** e **sc.**: A. Cavallone - **f.** (eastmancolor): Maurizio Centini - **m.**: Franco Potenza - **scg.**: Claudio Giambanco - **mo.**: Mario Salvatore - **int.**: Erna Schurer (Ursula), Beryl Cunningham (Uta), Anthony Vernon (Henri Duval), Tony Carrel, Michelle Stamp, Alain Kalsj - **p.**: Vega-Star - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: regionale.

SCUSI, LEI CONOSCE IL SESSO? — **r.**: Vittorio De Sisti - **s.** e **sc.**: Prof: Piero Bellanova - **f.** (eastmancolor): Danilo Desideri - **voce:** Giancarlo Tedeschi - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino e Piero Umiliani - **mo.**: Manlio Vianelli e V. De Sisti - **int.**: Gianni Pulone, Mirella Panfili - **p.**: Tonino Cervi per la PAC (Produzioni Atlas Cinemat.) - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: PAC (regionale).

SERGEANT, The (Il sergente) — **r.**: John Flynn - **s.**: dal romanzo di Dennis Murphy - **sc.**: Dennis Murphy - **f.** (technicolor): Henri Persin - **m.**: Michel Magne - **scg.**: Willy Holt e Mark Frederix - **mo.**: Françoise Diot - **superv.mo.**: Charles Nelson - **int.**: Rod Steiger (sergente Callan), John Phillip Law (soldato Swanson), Ludmila Mikael (Solange), Frank Latimore (capitano Loring), Elliot Sullivan (Pop Henneken), Ronald Rubin (caporale Cowley), Philipp Roye (Aldous Brown), Jerry Brower (serg. Komski), Memphis Slim (cantante del night-club - **p.**: Richard Goldstone per la Warner Bros-Seven Arts-Robert Wise Production - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Warner Bros.

SONORA (Sartana non perdona) — **r.**: Alfonso Balcazar - **s.**: Jesus J. Balcazar - **sc.**: Giovanni Simonelli - **f.** (eastmancolor): Jamine Deu Casas - **m.**: Francesco De Masi - **scg.**: Juan Alberto Soler - **c.**: Berenice Sparano - **mo.**: Vincenzo Tomassi, Teresa Alcocer - **int.**: George Martin (Sartana), Gilbert Roland (Kichner), Jack Elam (Slim Kovacs), Tony Norton (José), Donatella Turri (moglie di José), Gerard Tichy (Joe Sullivan), Tomas Torres (Raines), Rosalba Neri (passeggera), Osvaldo Genazzani, Fernando Rubio, Carlo Musto, Miguel de La Riva, Victorio Vilanueva, José Pardo - **p.**: Prod. Cin. Balcazar/Fida - **o.**: Spagna-Italia, 1968 - **d.**: Fida (regionale).

SPLIT, The (I sei della grande rapina) — **r.:** Gordon Flemyng - **s.:** dal romanzo « The Seventh » di Richard Stark - **sc.:** Robert Sabaroff - **f.** (panavision, metrocolor): Burnett Guffey - **m.:** Quincy Jones - **scg.:** Urie McCleary, George W. Davis - **mo.:** Rita Roland - **int.:** Jim Brown (McClain), Diahann Carroll (Ellie), Ernest Borgnine (Bert Clinger), Julie Harris (Gladys), Gene Hackman (ten. Walter Brill), Jack Klugman (Harry Kifka), Warren Oates (Marty Cough), James Whitmore (Herb Sutro), Donald Sutherland (Dave Negli), Joyce Jameson (Jenifer), Harry Hickox (I detective), Jackie Joseph (Jackie), Waren Vanders (Mason) - **p.:** Robert Chartoff, Irwin Winkler per la M.G.M.-Spectrum Production - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** M.G.M.

STRANGE AFFAIR, The (Uno sporco imbroglio) — **r.:** David Greene - **s.:** dal romanzo di Bernard Toms - **sc.:** Stanley Mann - **f.** (techniscope, technicolor): Alex Thompson - **m.:** Basil Kirchin - **scg.:** Brian Eatwell - **superv. m.:** Jack Nathan, John A. Coleman - **mo.:** Brian Smedley-Aston - **int.:** Michael York (Peter Strange), Jeremy Kemp (serg. Pierce), Susan George (« Fred » March), Jack Watson (Quince), George A. Cooper (Kingley), Artro Morris (ispett. Evans), Barry Fantoni (Charley Small), Nigel Davenport (avvocato difensore), Madge Ryan (zia Mary), George Benson (zio Bertrand), George Selway (serg. Clancy), Jeremy Wilkin (P. C. Wills), Michael Gover (Capo super. detective), Richard Pearson (guardia), Richard Vanstone (Arthur Quince), David Glaisyer (Roddie Quince), Patrick Connor (serg. Mac), George Chent (serg. Perry), Robin Tolhurst (hostess), Terence de Marney (Mahon), Patrick Newell (la vittima), Richard Warner (magistrato), Rita Webb, John E. Paul e The Blue Mountain Boys - **p.:** Howard Harrison e René Dupont per la Paramount-Howard Harrison and Stanley Mann Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** Paramount.

STUNTMAN — **r.:** Marcello Baldi - **s.** e **sc.** M. Baldi, Sandro Continenza da un'idea di Lucille Laks - **f.** (eastmancolor): Carlo Carlini - **f. II unità:** Antonio Climati - **m.:** Carlo Rustichelli (con un tema da « Signore e signori ») - **scg.:** Lucio Lucentini - **mo.:** Mario Morra - **int.:** Gina Lollobrigida (Evelyne Lake), Robert Viharo (Johnny), Marisa Nell (Gloria Hall), Marie Dubois (Yvette), Jean Claude Bercq (Omero amico di Johnny), Paul Muller (Lamb), Marina Lando (giornalista), Umberto Raho (presidente società assicurativa), Mimmo Poli (campeggiatore), Paola Natale, Sandro Pellegrini, Carla Foscari, Claudio Perrone, Aldo De Carellis, Giuseppe Lauricella, Maria Pia Nardon e i TV Ricky Shayne - **p.:** Ultra Film/ Marianne Productions - **o.:** Italia-Francia, 1968 - **d.:** Paramount.

SUBJECT WAS ROSES, The (La signora amava le rose) — **r.:** Ulu Grosbard - **s.:** dal lavoro teatrale di Frank D. Gilroy - **sc.:** Frank D. Gilroy - **f.** (metrocolor): Jack Priestly - **m.:** Lee Pockriss - **scg.:** George Jenkins - **mo.:** Gerald Greenberg - **int.:** Patricia Neal (Nettie Cleary), Jack Albertson (John Cleary), Martin Sheen (Timmy Cleary), Don Saxon (il presentatore), Elaine Williams (la donna nel locale notturno) - **p.:** Edgar Lansbury per la E. Lansbury Productions - T.D.J. Productions - Delos Productions - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** M.G.M.

THERESE UND ISABELL (Therese and Isabelle) — **r.:** Radley Metzger - **s.:** dal romanzo omonimo di Violette Leduc - **sc.:** Jesse Vogel -

f. (cinescope): Hans Jura - **m.**: Georges Auric - **mo.**: Humphrey Wood - **int.**: Essy Persson (Therese), Anna Gael (Isabelle), Barbara Laage, Anne Vernon, Maurice Teynac, Remy Longa, Simone Paris, Suzanne Marchellier, Nathalie Nort, Darcy Pullian, Martine Leclerc, Bernadette Stern, Serge Geeraert, Martine Leclerc, Edith Ploquin, Alexandra Kobes - **p.**: Amsterdam Film Corporation - o.: USA-Germania Occid., 1968 - **d.**: Fida (reg.).

TOP SENSATION — **r.**: Ottavio Alessi - **s.**: Lorenzo Ricciardi - **sc.**: Ottavio Alessi, Nelda Minucci, L. Ricciardi - **f.** (kodak-color): Alessandro D'Eva - **m.**: Sante Romitelli - **scg.**: Giorgio Bini - **mo.**: Luciano Anconetani - **int.**: Maud De Belleroche (Mudy), Maurizio Bonuglia (Aldo), Edwige Fenech (Ulla), Ruggero Miti (Tony), Rosalba Neri (Paula), Salvatore Puntillo (Andro), Eva Thulin (Beba) - **p.**: Franco Cancellieri per l'Aica Cinematografica - **o.**: Italia, 1969 - d.: Cineriz Distributori Associati.

UNE CORD... UN COLT (Cimitero senza croci) — **r.**: Robert Hossein - **s.** e **sc.**: R. Hossein, Claude Desailly - **f.** (eastmancolor): Henry Persin - **m.**: André Hossein - **scg.**: Jean Mandaroux - **mo.**: Marie Sophie Dubus - **int.**: Michèle Mercier (Maria), Robert Hossein (Manuel), Anne Marie Balin (Joanna), Daniel Vargas (il vecchio Rogers), Serge Marquand (Lary), Lee Burton (alias Guido Lollobrigida, nel ruolo di Thomas), Michel Lemoine (Elia), Pierre Hatet (Frank), Philippe Baronet (Bud), Pierre Collet (lo sceriffo), Béatrice Altariba (la ragazza del saloon), Ivano Staccioli - **p.**: Loisirs du Monde - Films Copernic/Fono Roma - **o.**: Francia-Italia, 1968 - **d.**: Euro Int. Film.

URLO DEI GIGANTI, L' — **r.**: Henry Mankiewicz - **s.** e **sc.**: José Luis Merino - **f.** (techniscope, technicolor): Vicente Minaya - **m.**: Armando Trovajoli - **mo.**: Antonio Gimenò - **int.**: Jack Palance, John Gramack, Andrea Bosic, John McDouglas, Maruchi Fresno, Carlos Estrada, Alberto De Mendoza, Mirko Ellis - **p.**: Fida/Atlantida Film - **o.**: Italia-Spagna, 1968 - **d.**: Fida (regionale).

VACANZE SULLA COSTA SMERALDA - **r.**: Ruggero Deodato - **s.** e **sc.**: Bruno Corbucci, Mario Amendola - **f.** (eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Willy Brezza - **scg.**: Giorgio Postiglione - **mo.**: Vincenzo Tomassi - **int.**: Little Tony (Tony Martin), Silvia Dionisio (la figlia del comm. Grassu), Francesco Mulé (il comm. Grassu), Ferruccio Amendola, Aldo Puglisi, Lucio Flauto, Dana Ghia, Tamara Baroni, Carole Lebel, Tony Ucci - **p.**: Fida Cinematografica - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Fida (regionale).

VEDO NUDO — **r.**: Dino Risi - **s.**: D. Risi, Ruggero Maccari, Fabio Carpi, Bernardino Zapponi - **sc.**: Ruggero Maccari - **f.** (techniscope, technicolor): Sandro D'Eva e Eric Menczer - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Luciano Ricceri - **mo.**: Alberto Gallitti - **int.**: Nino Manfredi (protagonista), Sylva Koscina (lei stessa), Veronique Vendell (Manuela), Daniela Giordano (Luisa), Umberto D'Ursi (amico del protagonista), Enrico Maria Salerno (Carlo Alberto), Nerina Montagnani, Marcello Prando, Bruno Boschetti, Guido Spadea - **p.**: Pio Angeletti e Adriano

De Micheli per la Dear Film - Jupiter Generale Cinematografica - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Titanus.

VOIE LACTÉE (La via lattea) — **r.:** Luis Buñuel - **s.** e **sc.:** L. Buñuel, Jean Claude Carrière - **f.** (eastmancolor): Christian Matras - **m.:** Luis Buñuel - **scg.:** Pierre Guffroy - **mo.:** Luisette Hautecoeur - **int.:** Pierre Clementi (Satana), Laurent Terzieff (Giovanni), Paul Frankeur (Pietro), Michel Piccoli (marchese De Sade), Delphine Seyrig (la prostituta), Marcel Pérès (il posadero), Bernard Verley (Gesù), Edith Scob (la Madonna), Alain Cuny (il profeta), François Maistre (curato francese), Claude Cerval (brigadiere), Muni (la superiora), Julien Bertheau (Richard), Ellen Bahl (madame Garnier), Michel Etcheverry (l'inquisitore), Agnès Capri (la monitrice), Georges Marchal (il gesuita), Jean Piat (il giansenista), Denis Manuel (Rodolfo), Daniel Pilon (Francesco), Claudio Brook (il vescovo), Julien Guiomar (curato spagnolo) - **p.:** Serge Silberman per la Greenwich Film Production S.A./Fraia Film - **o.:** Francia-Italia, 1968 - **d.:** Medusa (regionale).

VOLEUR DES CRIMES (Il ladro di crimini) — **r.:** Nadine Trintignant - **s.** e **sc.:** Nadine Marquand Trintignant - **f.** (eastmancolor): Pierre Willemin - **m.:** Jack Arel - **mo.:** Nicole Lubtchansky - **int.:** Jean Louis Trintignant (Jean Girod), Robert Hossein (Tian), Florinda Bolkan (Florinda), Georgia Moll (Olga), Bernadette Lafont, Tanya Lopert, Serge Marquand, Karen Blanguernon, Lucienne Hamon, Francis Girod, Antoine Ouvrier, Vica Borg - **p.:** Les Films Corona - Capitol Productions/Euro International Films - **o.:** Francia-Italia, 1968 - **d.:** Euro.

WÄLSUNGEN BLUT (L'incesto) — **r.:** Rolf Thiele - **s.:** ispirato da un romanzo di Thomas Mann - **sc.:** Erika Mann, Georg Laforet - **f.** (eastmancolor): Wolf Wirth - **scg.:** Maleen Pascha e Rudi Remp - **c.:** Maleen Pascha - **m.:** Rolf Wilhelm - **mo.:** Inge Taschner - **int.:** Elena Nathanael (Sieglind), Günther Malzacher (il capitano di cavalleria), Michael Maien (Siegmund), Ingeborg Hallstein (la contessina), Rudolf Forster (il vecchio conte), Margot Hielscher (la contessa), Gerd Baltus (il tenente), Heinz Leo Fischer, Karl Heinz Peters, Cristoph Quest - **p.:** Franz Seitz Filmproduktion - **o.:** Germania Occid., 1964 - **d.:** regionale.

WRECHING CREW, The (Missione compiuta Stop, bacioni Matt Helm) — **r.:** Phil Karlson - **s.:** da un romanzo di Donald Hamilton - **sc.:** William McGivern - **f.** (technicolor): Sam Leavitt - **m.:** Hugo Montenegro - **scg.:** Joe Wright - **e.s.:** Paul Stewart - **sequenze dell'elicottero:** Frank Tallman - **mo.:** Maury Winetrobe - **int.:** Dean Martin (Matt Helm), Elke Sommer (Linda Karensky), Sharon Tate (Freya Carlson), Nancy Kwan (Yu-Rang), Nigel Green (conte Massimo Contini), Tina Louise (Lola Medina), John Larch (McDonald), John Brascia (Karl), Weaver Levy (Kim), Wilhelm Von Homburg (Gregor), Bill Saito (Ching), Fuji (Toki), Pepper Martin (Frankie), Ted Jordan, James Daris, Whitney Chase, Tony Giorgio, Brick Huston, Josephine James, Harry Fleer, James Lloyd, Vincent Van Lynn, Dick Winslow, Harry Geldar, Noel Drayton, Rex Holman, Allen Pinson, J.B. Peck - **p.:** Irving Allen e Harold F. Kress per la Meadway - Claude Productions - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Columbia-Ceiad.

ZUM ZUM ZUM (La canzone che mi passa per la testa) — r.: Bruno Corbucci - **s.** e **sc.:** Mario Amendola, B. Corbucci, Luciano Ferri - **f.** (eastmancolor): Fausto Zuccoli - **m.:** Willy Brezza - **scg.:** Emilio Baldanelli - **mo.:** Luciano Anconetani - **int.:** Peppino De Filippo (Peppino Bertozzini), Little Tony (Tony), Dolores Palumbo (Tosca), Isabella Savona (Rosalia), Paolo Panelli (Paolo), Enzo Cannavale (Filippo), Popoff (Carletto), Nino Terzi (Filiberto Caputo), Enrico Montesano (Enrico), Vittorio Congia, Enzo Guarini, Elvira Tonelli, Lis Alvorsen, Giacomo Furia, Pippo Baudo, la valletta Daniela, Orietta Berti - **p.:** Sergio Bonotti per la Mondial TE.FI. - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Titanus.

« PRIME » TEATRALI IN ITALIA DAL 15 MARZO AL 30 APRILE 1969

a cura di Carlo Brusati

ANNO 2000 E ROTTI (« Teatro S. Erasmo », Milano)
APOCALISSE (« Teatro Uomo », Milano)
APOCHALYPSIS (« B 72 », Roma)
ARRIVI DA FOREST HILLS (cfr. *Plaza Suite*)
ARRIVI DA HOLLYWOOD (cfr. *Plaza Suite*)
ARRIVI DA MAMARONEK (cfr. *Plaza Suite*)
BABBIFERI, I (« Teatro Cordino », Roma)
BOTTONE, Il (« Teatro Sistina », Roma)
BRASILE (« Alla Ringhiera », Roma)
BRISCOLINO (« Ridotto Eliseo », Roma)
BRUTO, Il (« Teatro Gobetti », Torino)
CADENDO DAL LETTO E SVEGLIANDOSI (cfr. *Il Bottone*)
CANTATA DI UN MOSTRO LUSITANO (« Teatro Quirino », Roma - « Teatro Lirico », Milano)
CARIATIDE, La (cfr. *Il Piccolo Circo*)
CAVALCATA A MARE (« Alla Ringhiera », Roma)
CINQUE GIORNI AL PORTO (« Politeama Genovese », Genova)
CLOWNERIE CON UN MANUBRIO (cfr. *Il Bottone*)
CONCERTO (cfr. *Il Piccolo Circo*)
COSI' E' LA VITA (cfr. *Il Piccolo Circo*)
CRACK, Il (« Teatro Lirico », Milano)
CRAY (The) OF THE PEOPLE FOR MEAT (« Teatro Sistina », Roma)
CRUCIFISSIONE (cfr. *Cray of the People for Meat*)
DAME (La) DE CHEZ MAXIM (« Politeama Genovese », Genova)
DA 0 - X - 1 (« Dioniso Club », Roma)
DIALOGHI DEI PROFUGHI (« Teatrino di Piazza Marsala », Genova)
DIO (Il) KURT (« Piccolo Teatro », Milano)
DON GIOVANNI AL ROGO (« Salone del Municipio », Rapallo)
DON NICOLINO FRA I GUAI (« Teatro Rossini », Roma)
DOPPIA STORIA DI UN RE (cfr. *Theater of War*)
2+2 NON FA' PIU' 4 (« Teatro Nuovo », Milano)
ETA' DEL CUORE, L' (« Borgo S. Spirito », Roma)
FIDANZATI IMPOSSIBILI, I (« Teatro S. Babila », Milano)

FORNARETTO DI VENEZIA, Il (« Borgo S. Spirito », Roma)
GASTER (« Teatro Durini », Milano)
GRANDE ATTORE, Il (cfr. *Uno, Due, Tre*)
GROSSO ERNESTONE, Il (« Teatro Gobetti », Torino)
GUERRA DI PICROCOLO, La (« Teatro Durini », Milano)
IL GUERRIERO, L'AMAZZONE, LO SPIRITO DI POESIA NEL VERSO IMMORTALE DEL FOSCOLO (« Teatro Gobetti », Torino)
HEDDA GABLER (« Teatro Quirino », Roma)
HEMMET (« Teatro della Pergola », Firenze)
IMPORTANZA DI PARLAR CINESE, L' (« Teatro de' Servi », Roma)
ISOLA DELLA RAGIONE O I PICCOLI UOMINI, L' (« Teatro della Pergola », Firenze)
IRA DI ERODE, L' (cfr. *The Cray of the People for Meat)*
IVANOV (« Teatro Valle », Roma)
JOHNNY TORNA A CASA (cfr. *Theater of War*)
KNOTTY, The (« Teatro della Pergola », Firenze)
LASCIO ALLE MIE DONNE... (« Politeama Genovese », Genova)
LILLO E LA SUA GRAN GIORNATA (« Teatro Centrale », Roma)
LOCANDIERA, La (« Teatro Saba », Roma)
MATERIALE PER SEI PERSONAGGI (« Teatro Durini », Milano)
MEMORIE DI UN PAZZO, Le (« B 72 », Roma)
METODO FACILE PER OTTENERE FAMA E GLORIA (cfr. *Il Bottone*)
METTI UN BUFALO SUI BINARI (« Teatro Satiri », Roma)
MINICIRCO (cfr. *Il Piccolo Circo*)
MORTE DI DANTON, La (« Teatro della Pergola », Firenze)
MOSCHE, Le (« Teatro Duse », Genova)
MOTEL (« Teatro Gobetti », Torino)
MUTANDE, Le (« Teatro Odeon », Milano)
NEMICA, La (« Teatrino di Piazza Marsala », Genova - « Teatro Odeon », Milano)
NUOVA RICERCA E PERSECUZIONE (cfr. *Il Bottone*)
ORAZI E CURIAZI, Gli (« Unione Culturale », Torino - « Piccolo Teatro », Milano)
PARABOLE, Le (cfr. *The Cray of the People for Meat*)
PARIGI, MUSEO D'ARTE MODERNA (cfr. *Il Bottone*)
PESCIOLINO MIO DILETTO (« Bagaglino », Roma)
PICCOLO CIRCO E ALTRE INVENZIONI, Il (« Teatro Sistina », Roma)
PLAZA SUITE (« Teatro Eliseo », Roma)
PRANZIAMO ASSIEME (cfr. *Uno, Due, Tre*)
RE BISCHERONE (« Teatro Durini », Milano)
RECITARE (« Teatro La Fede », Roma)
REVISORE, Il (« Teatro della Pergola », Firenze)
RICORDA CON RABBIA (« Teatrino di Piazza Marsala », Genova - « Teatro Uomo », Milano)
RIPETIZIONE (cfr. *Theater of War*)
RIPETIZIONI, Le (« Alla Ringhiera », Roma)

SALAMANDRILLO, Il (« Setteperotto », Roma)
SANTA MARIA DEI BATTUTI (« Tordinona », Roma)
SANTA MARINA (« Teatro S. Babila », Milano)
SCACCO MATTO (cfr. *Il Piccolo Circo*)
SIGNORE IN GRIGIO, Le (cfr. *The Cray of the People for Meat*)
SOGNO SULL'AMORE E SUL PESCE (cfr. *Il Bottone*)
SONO BELLA... HO UN GRAN NASO (« Teatro S. Erasmo », Milano)
SOTTOSCALA, Il (« Politeama Genovese », Genova)
SPINTA, La (cfr. *Uno, Due, Tre*)
LA STORIA DEL BUON SOLDATO SC'VEJK (« Teatro Valle », Roma)
SUPERMASCHIO, Il (« Alla Ringhiera », Roma)
TERESA DI LISIEUX (« Borgo S. Spirito », Roma)
THEATER OF WAR (« Teatro Sistina », Roma)
TIETTE LA CICA (« Bagaglino », Roma)
TAPPARELLA, La (cfr. *Il Bottone*)
TREMILA FORMICHE ROSSE (« Teatro Gobetti », Torino)
UNO, DUE, TRE (« Teatro delle Arti », Roma)
VARIAZIONI SU TEMI DI IONESCO (cfr. *Il Piccolo Circo*)
VARIAZIONI SU TEMI DI KAFKA (cfr. *Il Piccolo Circo)*
VARIAZIONI SU TEMI DI MARCEAU (cfr. *Il Piccolo Circo*)
VARIAZIONI SU TEMI DI OVIDIO (cfr. *Il Piccolo Circo*)
VARIAZIONI SU TEMI DI SHAKESPEARE (cfr. *Il Piccolo Circo*)
VECCHIO TESTAMENTO, Il (cfr. *The Cray of The People for Meat*)
26 OPINIONI SU MARCEL DUCHAMP (« Teatro La Fede », Roma)
VENTI ZECCHINI D'ORO (« Teatro Alfieri », Torino)
VENTO SOTTO LA PORTA, Il (« Teatro Puccini », Milano)
VIAGGIATORE NEL TRENO (cfr. *Il Piccolo Circo*)
VICERE', I (« Teatro Carignano », Torino)
VITA COL PADRE (« Teatro Duse », Genova)
VITA TROPPO DOLCE, Una (cfr. *Il Bottone*)
VOCE DELLA COSCIENZA, La (« Teatro Puff », Roma)
VOGLIO DIRE A QUALCUNO (« Teatro delle Muse », Roma)
WOYZECK (« Teatro Duse », Genova - « Teatro Durini », Milano)

FIRENZE

TEATRO DELLA PERGOLA — **L'Isola della ragione o i piccoli uomini** di Marivaux (tre tempi) - **Regia**: Michel Berto - **Scene e costumi:** Jean Marie Le Tiec - **Interpreti:** Claude Bouchery (Il cavaliere), Jean-Claude Jay (Il Marchese), Marie Pillet (La contessa), Alain Frerot (Il consigliere), Michel Blin (L'annunciatore), Jean-Claude Jay (Il cortigiano), Jean-Pierre Sentier (Blaise, il contadino), Charlotte Maury

(Spinette, la servetta), François Guillier (Il meridionale), Albert Dolpy (Il poeta), Alain Frerot (Il filosofo), François Rivet (Il medico), Claude Bouchery (Il governatore), Michel Blin (Il consigliere), Claude Valere (Floris), Daniel Faure (Parmines), Antoine Mai (Megiste) - **Ente:** 5ª Rassegna dei Teatri Stabili - **Compagnia:** « Le Théâtre des Ouvrages Contemporains de Vincennes » - **Prima:** 14 aprile.

TEATRO DELLA PERGOLA — **The Knotty** (due tempi) - **Realizzazione:** « Victoria Theatre » - **Ricerche storiche:** Peter Terson - **Regia:** Peter Cheeseman - **Musiche:** melodie inglesi, scozzesi, irlandesi - **Motivi:** Sir Jules Benedict, Gillian Brown, Christopher Martin, Jeff Parton, Peter Terson - **Scene e costumi:** Maureen Ardren, Anna Steiner - **Interpreti:** Christopher Bond, Gillian Brown, Alan David, Susan Glanville, Geoffrey Larder, Christopher Martin, Jeff Parton, Anne Raitt, Susan Tracy, Arthur Whybrow, Brian Young - **Ente:** 5ª Rassegna dei Teatri Stabili - **Compagnia:** « Victoria Theatre Stoke-On-Trent » - **Prima:** 15 aprile.

TEATRO DELLA PERGOLA — **La morte di Danton** di George Büchner (tre tempi): **trad.:** Ioana Gardescu - **Regia:** Liviu Ciulei - **Scene:** Liviu Ciulei, Paul Bortnovski - **Costumi:** Ioana Gardescu - **Interpreti:** Liviu Ciulei (Danton), Petre Gherghiu (Legendre), Virgil Orgasanu (Camille Desmoulins), Ion Caramitru (Herault de Sechelles), George Oancea (deputato Lacroix), Gheorghe Ghitulescu (deputato Philippeaux), Dumitru Dumitru (Fabre D'Eglantine), Gheorghe Dinica (Robespierre), Septimiu Sever (Saint-Juste), Puiu Hulubei (Barriere, Membro del Comitato di Salute Pubblica), Stefan Ciobatar Asu (Collot d'Herbois), Mihai Bdiu (Billaud Varenne), Adrian Georgescu (Thomas Payne), Emil Reisenauer (Mercier), Jean Reder (Dillon, un generale), Nicolae Mavrodin (Laflotte, un giovane), Sorin Gabor (Fouquier-Tinville, Procuratore del Tribunale Rivoluzionario), Dinu Dumitrescu (Il Cittadino di Lione), Dumitru Onofrei (Simon, suggeritore del teatro), Ana Negrenu (sua moglie), Mihai Marsellos (Dumas), Ica Matache (Julie, sposa di Danton), Catalina Pintilie (Lucile, sposa di Camille Desmoulins), Ileana Predescu (Marion), Mariella Petrescu (Rosalie), Beatrice Biega (Adelaide), Mihai Mereut (Il primo cittadino), George Andrescu (Il secondo cittadino), Corneliu Coman (Il terzo cittadino), Petre Vasilescu (Il primo signore) Mircea Cogan (Il primo boia), Mircea Corbu (Il secondo boia), Virginica Popescu (una dama), Ioana Cocea (un borghese), Toma Caragiu (Il primo carrettiere), Dorin Dron (il secondo carettiere), Gheorghe Oprima (un soldato), Simion Hetea (un venditore di giornali), Misail Chirita (un altro soldato), Clody Bertola, Beate Fredanov, Dan Damian, Gina Patrichi, Florian Pittis, Paul Sava, Octavian Cotescu, Aurel Cioranu, Fory Etterle, Rodica Tapalaga, Mimi Enaceanu, Gina Petrini, Mircea Basta, George Carabin, Vali Voiculescu, Michaela Juvara, Marius Pepino, Lucia Mara, Anca Veresti, Ion Besoiu, Rodica Sociu, Petre Popescu, Romeo Spataru, Dan Jitianu - **Ente:** 5ª Rassegna dei Teatri Stabili - **Compagnia:** « Goeteborgs Stadsteatern » - **Prima:** 21 aprile.

TEATRO DELLA PERGOLA — **Hemmet** di Kent Andersson e Bengh Bratt (due tempi) - **Regia:** Lennart Hjulström - **Scene:** Barbara W. Oberg -

Musiche: Sven-Eric Johanson - **Interpreti:** Birgitta Stahre (Dagny Björk), Marian Gröns (Jenny Eriksson), Maria Hörnelius (Matilda Johansson), Margita Ahlin (Svea Andersson), Birgitta Palme (Charlotte Lindemberg, Ingvar Hirdwall (Hjalmar Augustsson), Dan Sjögren (Nils Olsson), Alf Nilsson (Albin Jansson), Goran Stangertz (Johan Löfgren), Kent Andersson (Syster Siv), Mans Westfelt (Syster Gunnel), Arne Nyberg (Anette, assistente) - **Ente:** 5ª Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili - **Compagnia:** « Goeteborgs Stadsteatren » - **Prima:** 23 aprile.

TEATRO DELLA PERGOLA — **Il revisore** di Nikolaj Gogol (tre tempi) - **Regia:** Jan Kacer - **Scene:** Lubos Hruza - **Interpreti:** Pavel Landovsky (Antòn Antònovic Skvoznìk-Dmuchanòvsskij, podestà), Helena Ruzichovà (Anna Andrèjevna, sua moglie), Jana Brezkovà (Màrja Antònovna, sua figlia), Frantisek Husak (Luka Lukìc Chlopov, ispettore scolastico), Vera Galatikova (Sua moglie), Otto Simanek (Ammos Fiòdorovic Ljapkin Tjapkin, giudice), Jiri Halek (Artèmij Filippovic Zemlianika, sovraintendente delle Opere Pie), Josef Abrham, Petr Cepek (Ivan Kusmìc Scèpkin, maestro di posta), Jiri Hrzan (Piotr Ivànovic Dòbcinskij), Vaclav Kotva (Piotr Ivànovic Bòbcinskij), Jiri Kodet (Ivan Aleksàndrovic Chlestakòv, impiegato da Pietroburgo), Josef Somr (Ossip, suo servo), Josef Vondracek (Christian Ivànovic Ghìbner, medico condotto), Leos Sucharipa (Stephàn Ilijc Uchovèrtov, poliziotto), Petr Skoumal (Dergimòrda, poliziotto), Frantisek Vicena (Abdulin, mercante), Stanislav Ulenfeld (mercante), Frantisek Novak (mercante), Jana Markova (Fevrònja Petròvna Poslepkina, moglie del magnano), Nina Diviskova (la moglie del sergente), Miloslav Stibich (Stephan Ivanovic Korobkij, impiegato a riposo, notabile della città), Jirina Trebicka (sua moglie), Ivan M. Vyskocil (Miska, servo del podestà), Josef Abrham, Petr Cepek (un cameriere), Lubo Mauer (gendarme) - **Ente:** 5ª Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili - **Compagnia:** « Cinoherny Klub di Praga » - **Prima:** 29 aprile.

GENOVA

POLITEAMA GENOVESE — **Le dame de Chez Maxim** di Georges Feydeau tre tempi; **trad.:** Ghigo De Chiara) - **Regia:** Franco Enriquez - **Scene:** Flavio Costantini - **Costumi:** Emanuele Luzzati - **Coreografia:** Claudia Lawrence - **Musiche:** Giancarlo Chiaramello - **Aiuto regia:** Alberto Gagnarli - **Interpreti:** Renzo Montagnani (Petypon), Tino Carraro (Generale Petypon du Grélé), Piero Nuti (Mongicourt), Beppe Pambieri (Il Duca), Ireneo Petruzzi (Marollier), Luciano Virgilio (Corigno), Alfredo Piano (Stefano), Carlo Valli (Lo Spazzino), Luigi Palchetti (L'Abate), Carlo Valli (Chamerot), Antonio Leto (Guérissac), Adolfo Belletti (Varlin), Gigi Bonfanti (Emilio), Valeria Moriconi (Crevette), Adriana Innocenti (Madame Petypon), Silvana De Santis (Clémentine), Giovanna Pellizzi (La Duchessa di Valmonté), Claudia Lawrence (Madame Claux), Giuditta Saltarini (Madame Virette), Maria Adelaide Zaccaria (Madame Ponant), A. Piano (Madame Hautignol), A. Belletti (La Baronessa) -

Ente: Teatro Stabile di Genova - **Compagnia:** « La Compagnia dei Quattro » - **Prima:** 18 marzo.

TEATRO DUSE — **Le mosche** di Jean-Paul Sartre (due tempi; **trad.** Maura Chinazzi) - **Regia:** Franco Enriquez - **Scene e costumi:** Emanuele Luzzatti - **Musiche:** Giancarlo Chiaramello - **Collaborazione mimo:** Marise Flach - **Aiuto regia:** Alberto Gagnarli - **Interpreti:** Renzo Montagnani (Giove), Beppe Pambieri (Oreste), Piero Nuti (Egisto), Adolfo Pelletti (il pedagogo), Carlo Valli (prima guardia), Alfredo Piano (seconda guardia), Luciano Virgilio (il gran sacerdote), Valeria Moriconi (Elettra), Adriana Innocenti (Clitennestra), Giovanna Pellizzi (prima Erinni), Silvana De Santis (seconda Erinni), Giuditta Saltarini (terza Erinni), Ireneo Petruzzi (l'idiota) - **Ente:** Teatro Stabile di Genova - **Compagnia:** « La Compagnia dei Quattro » **Prima:** 25 marzo.

POLITEAMA GENOVESE — **5 giorni al porto** di Vico Faggi e Luigi Squarzina (due tempi; **collab. ricerche** Edoardo Fadini) - **Regia:** Luigi Squarzina - **Impianto scenico e Costumi:** Gianfranco Padovani - **Colonna sonora:** Sergio Liberovici (materiale dal « Centro Nazionale Studi di Musica Popolare » e da Edward D.R. Neill) - **Aiuto regia:** Gianni Fenzi - **Interpreti:** Claudio Sora (Luigi Einaudi), Giancarlo Zanetti (Piero Gobetti), Mara Baronti, Carla Bolelli, Giampiero Bianchi, Alberto Carpanini, Gianni De Lellis, Edo Gari, Maurizio Manetti, Mario Marchi, Stefania Riccetti, Sebastiano Tringali (studenti e studentesse), Mario Marchi (un ispettore di polizia), Omero Antonutti (il prefetto, marchese Emilio Garroni), Guido Lazzarini (Il conte Gioia, ispettore del Ministero degli Interni), Maggiorino Porta (Nicola Malnate, ispettore del porto), Mario Marchi (un delegato di Pubblica Sicurezza), Camillo Milli (L'on. Pietro Chiesa, socialista), Maurizio Manetti (L'on. Leonida Bissolati, socialista, direttore dell'**Avanti!**), Claudio D'Amelio (L'Avv. Antonio Pellegrini, repubblicano), Eros Pagni (Ludovico Calda, tipografo), Edo Gari (Alessandro Buratti, parrucchiere), Gianni De Lellis (Ricciotti Leoni, tipografo), Antonello Pischedda (L'operaio del molo 3), Vittorio Penco (L'operaio cattolico), Enrico Ardizzone (il carbunin), Piercarlo Beretta (Il ferrà di Sampierdarena), Mario Faralli (il calafato), Laerte Ottonelli (l'operaio ubriaco), Adelmo Taddei (un bambino), Giampiero Bianchi (un montanaro), Mara Baronti, Giampiero Bianchi, Alberto Carpanini, Sandro Dalbuono, Renato Fassone, Edo Gari, Giorgio Grassi, Andrea Montuschi, Maggiorino Porta, Sebastiano Tringalli (delegati e operai delle varie leghe), Carla Bolelli (l'emigrante veneta), Daniele Chiapparino (il finanziere), Sandro Dalbuono (l'industriale), Luigi Carubbi (il generale a riposo), Giorgio Grassi (il capitano di lungo corso), Mara Baronti (la prima dama), Stefania Riccetti (la Seconda Dama), Giampiero Bianchi (il Dandy), Mario Martini (il primo confidente), Mario Marchi (il secondo confidente), Claudio Sora (Luigi Einaudi, giornalista), Alberto Carpanini (un giornalista), Guido Lazzarini (Giovanni Giolitti), Maggiorino Porta (Sidney Sonnino), Luigi Carubbi (Nicolò Fulci), Andrea Montuschi (Edoardo Daneo) - **Ente:** Teatro Stabile di Genova - **Compagnia:** « Teatro Stabile di Genova » - **Prima:** 1 aprile.

TEATRO DUSE — **Woyzeck** di Georg Büchner (un tempo) - **Regia:** Giancarlo Cobelli - **Costumi:** Giancarlo Bignardi (**realizz.:** Giovanni Ottini) (v. altri dati in **Bianco e Nero** n. 3/4 - 1969) - **Prima:** 3 aprile.

TEATRINO DI PIAZZA MARSALA — **Ricorda con rabbia** di John Osborne (tre tempi; **trad.** Alvise Sapori) - **Regia:** di gruppo - **Scene:** Luca Crippa - **Interpreti:** Mario Mattia Giorgetti (Jimmy Porter), Sergio Masieri (Cliff Lewis), Francesca Fabiani (Alison Porter), Anna Maria Lisi (Helena Charles) - **Compagnia:** « La Compagnia Contemporanea » - **Prima:** 8 aprile.

POLITEAMA GENOVESE — **Lascio alle mie donne...** di Diego Fabbri (due tempi) - **Regia:** Jerome Kilty - **Scena:** Misha Scandella - **Scenografia:** Broggi - **Costruzioni:** Arese - **Interpreti:** Paolo Stoppa (Giordano), Cesare Bettarini (Gaetano), Rina Morelli (Virginia), Mila Vannucci (Olga), Micaela Esdra (Isabella), Nora Ricci (Sofia) - **Ente:** Teatro Stabile di Genova - **Compagnia:** « Morelli-Stoppa » - **Prima:** 15 aprile.

TEATRINO DI PIAZZA MARSALA — **Dialoghi dei profughi** di Bertolt Brecht (due tempi; **trad.** Margherita Cosentino) - **Adattamento teatrale:** Bandini e Merli - **servizi tecnici:** Pino Prete - **Luci:** Angelo Guidi - **Interpreti:** Armando Bandini (Kalle), Sandro Merli (Ziffel) - **Ente:** Teatro Stabile di Genova - **Compagnia:** « Compagnia Associata Armando Bandini - Sandro Merli - **Prima:** 16 aprile.

TEATRINO DI PIAZZA MARSALA — **La nemica** di Dario Niccodemi (due tempi) - **Regia:** Paolo Poli - **Scene e Costumi:** Anna Anni - **Musiche:** Jacqueline Perrotin - **Interpreti:** Paolo Poli (duchessa Anna), Rodolfo Traversa (Roberto), Edoardo Borioli (Gastone), Pierino Dotti (avvocato), Manuel Manfredi (lady Fiorenza), Gianni Morani (Gastone), Pierino Dotti (vescovo), Gianni Morani (duchessa-madre) - **Ente:** Teatro Stabile di Genova - **Compagnia:** « Paolo Poli » - **Prima:** 21 aprile.

POLITEAMA GENOVESE — **Il sottoscala** di Charles Dyer (due tempi; **trad.** Masolino d'Amico) - **Regia:** Sandro Bolchi (v. dati in **Bianco e nero** n. 3/4 - 1969) - **Prima:** 23 aprile.

TEATRO DUSE — **Vita col padre** di Howard Lindsay e Russel Crouse (tre tempi; **adatt.** Suso Cecchi d'Amico) - **Regia:** Sandro Bolchi (v. dati in **Bianco e Nero** n. 3/4 - 1969) - **Prima:** 29 aprile.

MILANO

TEATRO S. BABILA — **Santa Marina** di Tullio Pinelli (due tempi) - **Regia:** Fantasio Piccoli - **Scene:** Tito Varisco - **Costumi:** Luisa Spinatelli - **Commento musicale:** Paolo Peloso - **Aiuto regia:** Umberto Tabarelli - **Interpreti:** Antonella Lualdi (il monaco Marina), Diana De Paolis (la bimba Marina), Raffaele Bondini (il monaco Eugenio), Luigi Carani (il locandiere), Josè Greci (la figlia del locandiere), Ugo Bologna (il Padre Abate), Alberto Germiniani (il monaco cu-

ciniere), Umberto Campana (primo monaco), Renato Stanisci (secondo monaco), Alessadro Valenti (terzo monaco), Agostino De Berti (l'amante), Lorenzo Logli (lo sposo), Bruna Tellàh (una ragazza), Gabriella Dall'Asta (un'altra ragazza) - **Ente:** Teatro San Babila - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro S. Babila » - **Prima:** 20 marzo.

TEATRO S. ERASMO — **Sono bella... ho un gran naso** di Cristiano Censi (due tempi) - **Regia:** Cristiano Censi (v. dati in **Bianco e Nero** n. 3/4 - 1969) - **Prima:** 21 marzo.

TEATRO DURINI — **Materiale per sei personaggi** di Roberto Lerici (due tempi) - **Regia:** Roberto Lerici - **Scenoplastiche:** Paolo Scheggi - **Coordinamento scenico:** Alberto Malgarini - **Luci:** Rino Ruggero - **Fotografie:** G. Ricci - **Interpreti:** Roberto Lerici (il marito), Delia Bartolucci (la moglie), Silvia Arzuffi (la figlia), Franco Ponzoni (il signore), Enrico Carabelli (studente), Olga Michi (la vicina), Ernesto Rossi (voce) - **Ente:** Teatro Palazzo Durini - **Compagnia:** « Informativa '65 » - **Prima:** 24 marzo.

TEATRO NUOVO — **2+2 non fà più 4** di Lina Wertmüller (due tempi) - **Regia:** Franco Zeffirelli (v. dati in **Bianco e Nero** n. 3/4 - 1969 con recensione di Mario Verdone a pag. 107 e segg.) - **Prima:** 25 marzo.

TEATRO ODEON — **Le mutande** di Carl Sternheim (tre tempi: **trad.** Giorgio Zampa) - **Regia:** Luca Ronconi - **Scene e Costumi:** Enrico Job - **Interpreti:** Sergio Fantoni (Antonio Maske), Valentina Fortunato (Luisa Maske), Pina Cei (la vicina), Roberto Herlitzka (Frank Scarron), Antonio Casagrande (Beniamino Maldenstan), Franco Agostini ,fattorino) - **Compagnia:** « Fantoni-Fortunato » - **Prima:** 27 marzo.

TEATRO PUCCINI — **Il vento sotto la porta** di Carlo Marcello Rietman (due tempi) - **Regia:** Pietro Privitera - **Scena:** Uberto Bertacca **Canzoni:** Franca Mazzola - **Capo Tecnico:** Gianni Menegotto - **Fonico ed Elettricista:** Enrico Grande - **Interpreti:** Marisa Mantovani (Lucia), Ginella Bertacchi (Giovanna), Elio Jotta (Andrea), Enrico Baroni (Fabio), Torivio Travaglini (il giocatore), Fausta Molinari (Adele), Viviana Toniolo (la cliente) - **Ente:** Teatro Stabile di Bolzano (Ständiges von Bozen) - **Prima:** 1 aprile.

TEATRO S. ERASMO — **Anno 2000 e rotti** di Castellacci e Pingitore (due tempi) - **Regia:** Castellacci e Pingitore - **Musiche:** Dimitrj Gribanowskj - **Piano:** Claudio Iacovucci - **Coreografie:** Paul Costello - **Interpreti:** Claudia Caminito, Guido Marchi, Gino Pagnani, Graziella Polesinanti - **Ente:** S. Genesio s.p.a. - **Compagnia:** « Il Bagaglino » **Prima:** 1 aprile.

TEATRO LIRICO — **Il Crack** di Roberto Roversi (tre tempi) - **Regia:** Aldo Trionfo - **Scene e Costumi:** Giancarlo Bignardi - **Colonna sonora:** Sergio Liberovici (da Giuseppe Verdi) - **Regista assistente:** Enrico D'Amato - **Aiuto regia:** Antonio Bolognesi - **Interpreti:** Renzo Giovampietro (il padre), Alessandro Ninchi (il figlio), Angela Cardile (la seconda moglie del padre), Renata Ranieri (la moglie del figlio),

Mario Mariani (l'eccellentissima eccellenza), Stefano Prati (l'arcivescovo), Liana Casartelli (una signora), Antonio Bolognesi (un signore), Egisto Marcucci, Tino Schirinzi (le « teste d'uovo »), Umberto Verdoni (Mac Mardon), Ottavio Fanfani, Mimmo Craig, Mario Mariani, Stefano Satta Flores, Giancarlo Cajo, Luciano Turi (gli industriali), Gianni Galavotti (il presidente della banca), Renato Scarpa, Mario Ventura, Costantino Carrozza (il consiglio d'amministrazione della banca), Antonio Attisani, Maurizio Degli Esposti, Renato Gari, Adria Mortari, Gabriella Poliziano (i giovani), Stefano Satta Flores, Luciano Turi, Guido Gheduzzi (gli inquirenti) - **Ente:** Piccolo Teatro di Milano - **Compagnia:** « Piccolo Teatro di Milano » - **Prima:** 2 aprile.

TEATRO DURINI — **Woyzeck** di Georg Büchner (un tempo) (v. altri dati in **Bianco e Nero** n. 3/4 - 1969, e in questo numero al **Teatro Duse,** Genova) - **Prima:** 8 aprile.

TEATRO S. FEDELE — **L'obbedienza non è più una virtù** di Mina Mezzadri (tre tempi) - **Regia:** Mina Mezzadri (v. dati in **Bianco e Nero** n. 3/4 - 1969) - **Prima:** 9 aprile.

TEATRO UOMO — **Apocalisse** di Karl Kraus (due tempi) - **Regia:** Mario Grandi - **Direzione dello spettacolo e Allestimento:** Roberto Biscardini, Mario Grandi, Enrico Mercatali - **Assistente ai Movimenti:** Ettore Benzoni - **Tecnici:** Franco Sala, Carlo Sancini, Roberto Sancini - **Interpreti:** Franco Benvenuti, Gege Cambiago, Marisa Cambiago, Giando Ferrari, Egidio Fusco, Claudio Marra, Enzo Ricceri, Michele Scalfi, Nela Scalfi, Roberto Trevisani - **Collaboratori:** Marco Franchini, Mariangela Mantegazza, Grazia Scalfi, Roberto Trevisani - **Ente:** Teatro Uomo - **Compagnia:** « Eliot-Teatro » - **Prima:** 10 aprile.

TEATRO DURINI — **Re Bischerone, la guerra di Picrocolo, Gaster** di Domenico Batacchi e François Rabelais (tre tempi; **adatt.** Tonino Conte) - **Scene e Costumi:** Emanuele Luzzati - **Maschere:** Emanuele Luzzati - **Interpreti:** Pierangelo Denti, Franco Famà, Mariangela Fenoglio, Giampiero Fortebraccio, Egidio Gola, Paolo Granata, Anna Nicora, Mary Vivaldi - **Ente:** Teatro Palazzo Durini - **Compagnia:** « Centro Universitario Teatrale di Genova » - **Prima:** 16 aprile.

PICCOLO TEATRO — **Il dio Kurt** di Alberto Moravia (due tempi) - **Regia:** Antonio Calenda - **Scene e costumi:** Franco Nonnis - **Aiuto regia:** Stefano Tolnay - **Interpreti:** Luigi Proietti (Kurt, maggiore SS), Gigi Diberti (Saul, attore ebreo), Ugo Maria Morosi (Wepke), Franco Santelli (Horst), Alida Valli (Myriam), Virgilio Zernitz (ufficiale SS), Gabriele Carrara, Giancarlo Ciccone, Raffaele Uzzi (ufficiali SS), Daniela Gatti, Leo Pantaleo, Enzo Varano, Rambaldo Rossi, Filideo Chiaravalle, Rosa Valente, Stefano Tolnay (deportati ebrei), Francesco Margutti (guardia del campo) - **Ente:** Teatro Stabile dell'Aquila - **Compagnia:** « Teatro Stabile dell'Aquila », « Teatro Centouno » - **Prima:** 16 aprile.

TEATRO MANZONI — **Indiavolation** di Dino Verde e Bruno Broccoli (due tempi) - **Regia:** Don Lurio - **Musiche:** Enrico Simonetti - **Scene:**

Tullio Zitkowsky - **Costumi:** Edith Riker - **Coreografie:** Don Lurio - **Aiuto coreografia:** Marisa Ancelli - **Aiuto scenografia:** Piero Bernasconi - **Interpreti:** Liliana Chiari, Maja Pilaric, Enrico Simonetti, Antonella Steni, Elio Pandolfi, Nino Taranto, Giancarlo Tonani, Claudio Dello Iacono, Bruno Fusco, Gildo Fossati, Aldo Rinaldi, Germano Moruzzo, Janice Kelly, Frankie Ede, Cristina Tamborra, Joanne Segreti, Catherine Giraudeau, Aileen Williams - **Ente:** Cisca - **Compagnia:** « Nino Taranto » - **Prima:** 16 aprile.

TEATRO UOMO — **Ricorda con rabbia** di John Osborne (tre tempi; **trad.** Alvise Sapori) - **Regia:** di gruppo - **Scene:** Luca Crippa - **Interpreti:** Mario Mattia Giorgetti (Jimmy Porter), Sergio Masieri (Cliff Lewis), Francesca Fabiani (Alison Porter), Anna Maria Lisi (Helena Charles) - **Compagnia:** « La Compagnia Contemporanea » - **Prima:** 22 aprile.

PICCOLO TEATRO — **Gli Orazi e Curiazi** di Bertolt Brecht (due tempi: **trad.** Emilio Castellani) - **Regia:** Marco Parodi - **Impianto scenico:** Giancarlo Bignardi - **Tecnica del movimento:** Carlo Formigoni - **Tecnico di scena:** Franco Quartioli - **Aiuto regia:** Mara Fazio - **Interpreti:** Piero Domenicaccio, Rachele Ghersi, Valeriano Gialli, Laura Panti, Marco Parodi, Giuliano Petrelli, Tullia Piredda, Bruno Portesan - **Ente:** Piccolo Teatro - **Compagnia:** « Teatro Officina » - **Prima:** 28 aprile.

TEATRO ODEON — **La nemica** di Dario Niccodemi (due tempi) - **Regia:** Paolo Poli - **Scene e costumi:** Anna Anni - **Musiche:** Jacqueline Perrotin - Interpreti: Paolo Poli (duchessa Anna), Rodolfo Traversa (Roberto), Edoardo Borioli (Gastone), Pierino Dotti (avvocato), Manuel Manfredi (lady Fiorenza), Gianni Morani (Gastone), Pierino Dotti (vescovo), Gianni Morani (duchessa madre) - **Compagnia:** « Paolo Poli » - **Prima:** 28 aprile.

TEATRO LIRICO — **Cantata di un Mostro Lusitano** di Peter Weiss (due tempi: **trad.** e **rid.** Giorgio Strehler) - **Regia:** Giorgio Strehler (v. dati e rec. in **Bianco e Nero** n. 3/4 - 1969) - **Prima:** 29 aprile.

TEATRO S. BABILA — **I fidanzati impossibili** di George Bernard Shaw (tre tempi) - **Regia:** Ernesto Calindri - **Scene e costumi:** Uberto Bertacca - **Realizzazione scenografica:** Luigi Broggi - **Costruzioni:** Carlo Botelli - **Luci:** Augusto Castellani - **Aiuto regia:** Umberto Tabarelli - **Interpreti:** Ernesto Calindri (John Tarlenton), Rina Centa (la signora Tarlenton), Paride Calonghi (Johnny), Bedy Moratti (Hypatia), Ugo Bologna (lord Summerhays), Alberto Germiniani (Bentley), Alberto Terrani (Joey Percival), Josè Greci (Lina Szczepanowska), Raffaele Bondini (Julius Baker, detto Cannacorta) - **Ente:** Teatro S. Babila - **Compagnia:** « Compagnia Teatro S. Babila » - **Prima:** 30 aprile.

RAPALLO

SALONE DEL MUNICIPIO — **Don Giovanni al rogo** di Alfredo Balducci (due tempi) - **Regia:** Mario Forella - **Scenografia:** Eros d'Adda -

Luci: Marcello Salani - **Musiche:** Franco Martini - **Interpreti:** Stefano Bianchini (il re Alfonso XI di Castiglia), Nino Faillaci (Consalvo), Marcello Rocchi (primo consigliere), Umberto Marchese (secondo consigliere), Carmine Costantino (paggio), Silvio Colla (Don Giovanni), Gino Ratto (Catalinon), Fabrizia Castagnoli (Donna Anna), Nino Faillaci (Consalvo), Marcello Rocchi (Vector), Umberto Marchese (Gurgi), Gino Porta (Ladog), Silvio Colla (Mister Johann), Carmine Costantino (Groom), Gino Ratto (Lucas), Geni Ascoli (madame Gorak), Gianni Barbieri (il grande Kirby) - **Ente:** Circolo Artistico-Culturale del Tigullio - **Compagnia:** « Il Leggio » - **Prima:** 26 aprile.

ROMA

TEATRO VALLE — **Ivanov** di Anton P. Cechov (tre tempi; **trad.** Vittorio Strada) - **Regia:** Orazio Costa Giovangigli - **Scene:** Sandro La Ferla - **Costumi:** Maurizio Monteverde - **Consulenza musicale:** Mario Bugamelli - **Aiuto regia:** Sandro Rossi - **Interpreti:** Giulio Bosetti (Ivanov Nikolaj Alekscevic), Paola Bacci (Anna Petrovna), Luciano Mondolfo (Sabellskij Matvej Semenovic), Mario Pisu (Lebedev Pavel Kirillic), Giovanna Galletti (Zinaida Savisna), Ottavia Piccolo (Sasa), Massimo de Francovich (L'vov Evgenij Kostantinovic), Maria Grazia Francia (Babakina Marfa Egorovna), Lino Savorani (Kosych Dmitrij Nikitic), Franco Mezzera (Borkin Michail Michailovic), Giorgio Valletta (Avdot'ja Nazarovna), Pietro Bianchi (Egoruska), Alvise Battain (primo ospite), Carlo Rossi (secondo ospite), Gianfranco Saletta (terzo ospite), Mimmo Lo Vecchio (quarto ospite), Alfio Bertoni (Petr), Edmondo Tieghi (Gavrila), Giusy Carrara (prima ragazza), Ariella Reggio (seconda ragazza), Orazio Bobbio (primo ragazzo) - **Ente:** Teatro Stabile Città di Roma - **Compagnia:** « Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia » - **Prima:** 19 marzo.

TORDINONA — **Santa Maria dei Battuti: rapporto sulla istituzione psichiatrica e sua negazione** di Maricla Boggio e Franco Cuomo (due tempi) - **Regia:** Maricla Boggio - **Dispositivo Scenico:** Enrico Sirello - **Musiche:** Vittorio Gelmetti - **Interpreti:** Claudio Dal Pozzolo (poeta), Franco D'Amato (professore, capo infermiere, operaio), Filippo Degara (megaprofessore, infermiere, operaio), Manfredi Frataccia (professore, infermiere, capo operaio), Vittorio Gelmetti (Luca), Anna Goel (Rita), Bernadette Kell (attore), Franco Marchesani (direttore), Viveca Melander (Maria), Lisa Pancrazi (Cecilia), Lucio Rosato (banditore), Claudio Trionfi (Francesco) - **Ente:** Teatro Tordinona - **Compagnia:** « Teatro T » - **Prima:** 19 marzo.

TEATRO QUIRINO — **Cantata di un mostro lusitano** (due tempi: **trad.** e **rid.** Giorgio Strehler) - **Regia:** Giorgio Strehle (v. dati e rec. in **Bianco e Nero** n. 3/4 - 1969) - **Prima:** 25 marzo.

TEATRO S. SABA — **La locandiera** di Carlo Goldoni (tre tempi) - **Regia:** Renato Pinciroli - **Scene:** Stefano Di Stasio - **Costumi:** Renato Mercuri - **Direttore di Scena:** Piero Biagiotti - **Interpreti:** Evy Boccone

(Mirandolina), Raul Cabrera (Il Cavaliere di Ripafratta), Guido Cerniglia (Il Marchese di Forlipopoli), Peppino Volpe (Il Conte d'Albafiorita), Eliana Galli (Ortensia), Herita Stern (Deyenira), Alberto Di Stasio (Fabrizio), Dolores Battilocchi (fantesca) - **Ente:** Enal - **Compagnia:** « La Compagnia Italiana di Prosa "I Poeti nel Mondo" » - **Prima:** 29 marzo.

TEATRO ELISEO — **Plaza Suite** di Neil Simon (tre tempi: **trad.** Emilio Bruzzo) - **Regia: Emilio Bruzzo** (v. dati in **Bianco e Nero** n. 3/4 - 1969) - **Prima:** 2 aprile.

TEATRO DEI SATIRI — **Metti un bufalo sui binari** (L'arcitreno) di Silvano Ambrogi (due tempi) - **Regia:** Iacopo Marcelli - **Scenografia:** Sandro La Ferla - **Direttore di Scena:** Roberto Sturno - **Luci:** Gino Mercurio - **Interpreti:** Marcello Di Martire (De Fenizio), Antonietta Fiorito (la moglie), Enrico Lazzareschi (Bragadin), Flavio Bucci (il ferroviere), Franco Bergesio (il mandriano), Stefania Nelli (Amalia) - **Compagnia:** « La Compagnia del "Cachinno" » - **Prima:** 8 aprile.

TEATRO QUIRINO — **Hedda Gabler** di Henrik Ibsen (tre tempi: **trad.** Anita Rho) - **Regia:** Giorgio De Lullo (v. dati in **Bianco e Nero** n. 3/4 - 1969) - **Prima:** 10 aprile.

TEATRO ALLA RINGHIERA — **Il supermaschio** di Alfred Jarry e **Le ripetizioni** di Nicola Saponaro (due tempi) - **Regia:** Franco Molè - **Scene e Costumi:** Leomporri - **Musiche:** Franco Lesti - **Apparato scenico:** Angelo Guidi, Iris Cantelli, Riccardo Rossi, Giorgio Ferri - **Interpreti:** Franco Molè, Rita Forzano, Aline Prevost, Josè Sanchez, Leila Buongiorno, Silvana Tommaseo, Claudio Bernabei, Vittoria Marra - **Compagnia:** « Alla Ringhiera » - **Prima:** 12 aprile.

TEATRO DE' SERVI — **L'importanza di parlar cinese** di Guido Ammirata (due tempi) - **Regia:** Stefano Attieri - **Scene e costumi:** Salvato Salli - **Direttore di scena:** Tito Costanzi - **Interpreti:** Alfredo Barchi (Carlo Borelli), Maria Novella (Giuliana Borelli), Serena Giovannetti (Patrizia), Claudio Angelini (Roby), Mirella Barlesi (Kathryn Wellington), Anna Ricottilli (X), Paolo Babini (capo), Franco Bagagli (Spia 1), Paolo Rovesi (Spia 2), Anna Lippi (Spia 3), Sandro Sardone (Spia 4) - **Compagnia:** « La Compagnia di Prosa dei Servi » (**direz.** Franco Ambroglini) - **Prima:** 18 aprile.

TEATRO DELLE ARTI — **Uno, Due, Tre** di Peppino De Filippo e Luigi Zanni (tre tempi) - **Regia:** Peppino De Filippo - **Scene:** Paolo Bregni (Bozzetto) - **Interpreti:** per **Il Grande Attore**, Peppino De Filippo (Morelli), Luigi De Filippo (Roberto), Hilde Maria Renzi (Lilly), per **La Spinta!** Sandra Palladino e Roberto Marelli (una coppia), Lydia Martora (la moglie), Peppino De Filippo (il marito), Mirella Baiocco (la ragazza), Attilio Duse (il giovinotto), Elio Bertolotti (il cameriere), per **Pranziamo assieme** Peppino De Filippo (Federico Zampirelli), Lydia Martora (Margherita, sua moglie), Mario Castellani (il marchese Eugenio Vigliarotti), Elio Bertolotti (il dottor Cipriano), Roberto Marelli (Giovanni, maggiordomo), Hilde Maria

Renzi (Matilde, governante) - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro Italiano » - **Prima:** 19 aprile.

TEATRO SISTINA — **Play Strindberg** di Friedrich Dürrenmatt (un tempo; **rid.** di Friedrich Dürrenmatt da **Danza macabra** di August Strindberg) - **Regia:** Friedrich Dürrenmatt, Erich Holliger - **Scene e costumi:** Hannes Meyer - **Luci:** Hans Peter Lehmann - **Interpreti:** Regine Lutz (Alice), Horst Christian Beckmann (Edgar), Klaus Höring (Kurt) - **Ente:** Premio Roma - **Compagnia:** « Basler Theater » - **Prima:** 21 aprile.

TEATRO SISTINA — **The Cry of The People For Meat (Le Parabole, Il Vecchio Testamento, L'Ira di Erode, Le signore in grigio, Crucifissione)** - **Regia:** Peter Schumann - **Interpreti:** Maurice Blanc, Margo Lee Sherman, Irene Leherissier, Eric Berne, Bruno Eckardt, Michael Appleby, Deborah Knight, Heinrich Van Celastic, Asa Acetone, German Moure, Mary Lippin, Arnold Lippin, Sara Peattie, Carol Grosberg, Manuel Narciza, Uwe Krieger, Bart Lane, Harvey Spevak, Peter Schumann - **Ente:** Premio Roma - **Compagnia:** « Bread & Puppet Theater » - **Prima:** 25 aprile.

TEATRO SISTINA — **Theater of War (Doppia storia di un re, Johnny torna a casa marciando, Ripetizione)** - **Regia:** Peter Schumann - **Interpreti:** Maurice Blanc, Margo Lee Sherman, Irene Leherissier, Eric Berne, Bruno Eckardt, Michael Appleby, Deborah Knight, Heinrich Van Celastic, Asa Acetone, German Moure, Mary Lippin, Arnold Lippin, Sara Peattie, Carol Grosberg, Manuel Narciza, Uwe Krieger, Bart Lane, Harvey Spevak, Peter Schumann - **Ente:** Premio Roma - **Compagnia:** « Bread & Puppet Theater » - **Prima:** 26 aprile.

TEATRO SISTINA — **Il bottone** di Ladislav Fialka (due tempi: **Ricerca di un bottone perduto, Clownerie con un manubrio, Il vecchio incantato e la scatola vagante, Parigi Museo d'arte moderna, Omaggio a Picasso, Metodo facile per ottenere fama e gloria, Una vita troppo dolce, Un sogno sull'amore e sul pesce, Cadendo dal letto e svegliandosi, Nuova ricerca e persecuzione, La tapparella, Ritrovamento del bottone perduto)** - **Regia:** Ladislav Fialka - **Musica:** Zdenek Sikola - **Jazz:** Ludek Hulan - **Valzer:** Iohann Strauss - **Scene:** Boris Soukup - **Costumi:** Mirka Kovarova - **Trucco:** Rudolf Hammer - **Luci:** Jiri Miler - **Suoni:** Milan Jedlicka - **Interpreti:** Ludmila Kovarova, Zdenka Kratochvilova, Jana Peskova, Olga Przygrodoska, Bozena Vechetova, Josef Fajta, Jiri Kaftan, Ivan Lukes, Richard Weber, Ladislav Fialka - **Ente:** Premio Roma - **Compagnia:** « Teatro alla Balaustrata di Praga » - **Prima:** 28 aprile.

TEATRO SISTINA — **Il piccolo circo e altre invenzioni** di Ladislav Fialka (due tempi: **Vernissage, Scacco matto, La cariatide, Così è la vita, L'uomo e la gallina, Viaggiatore nel treno, Concerto, Minicirco, Variazioni su temi di Ovidio, Variazioni su temi di Ionesco, Variazioni su temi di Kafka, Variazioni su temi di Marceau** - **Regia:** Ladislav Fialka - **Musica:** Zdenek Sikola - **Costumi:** Mirka Kovarova - **Scene:** Boris Soukup - **Luci:** Jiri Miler - **Suoni:** Milan Jedlicka - **Interpreti:** Ludmilla Kovarova, Zdenka Kratochvilova, Jana Peskova, Bozena

Vechetova, Josef Fajta, Jiri Kaftan, Ivan Lukes, Richard Weber, Ladislav Fialka - **Ente:** Premio Roma - **Compagnia:** « Teatro alla Balaustrata di Praga » - **Prima:** 29 aprile.

TEATRO VALLE — **La storia del Buon Soldato Sc'veik** di Jaroslav Hasek (tre tempi; **trad.** Luigi Lunari; **adatt.** Milan Kepel) - **Regia:** José Valverde - **Scene e Costumi:** Camillo Osorovitz - **Luci:** Stefano Blasi - **Aiuto regia:** Giancarlo Sammartano - **Interpreti:** Gianrico Tedeschi (Josef Sc'vejk), Anita Laurenzi (signora Müller), Salvatore Puntillo (Palivec, oste), Gianfranco Mazzoni (Bretschfneider, poliziotto), Piero Vida, Salvatore Puntillo, Marcello Bartoli (i simulatori), Cip Barcellini (il detenuto comune), Claudio Remondi (il commissario), Gianfranco Mazzoni (il giudice istruttore), Ernesto Colli (Heinz, psichiatra), Carlo Castellani (Panovsky, psichiatra), Piero Vida, Salvatore Puntillo, Cip Barcellini, Marcello Bartoli, Romano Trizzino (il moribondo), Ernesto Colli (dottor Grunstein), Anita Laurenzi (baronessa von Botzenheim), Marianella Lazlo (Johanna, aiutante), Claudio Remondi (Slavik, guardia-ciurma), Donato Castellaneta (Katz), Piero Vida (un soldato grasso), Marcello Bartoli (un soldato magro), Claudio Remondi (cappellano Ibn), Mariano Rigillo (tenente Lukas), Marianella Lazlo (Katy Wendler), Anita Laurenzi (signora Palivec), Cip Bargellini (Blahnik, ladro di cani), Salvatore Puntillo (signor Wendler), Carlo Castellani (il colonnello Kraus von Zillergut), Ernesto Colli (il capitano del distretto), Anita Laurenzi (una vecchia), Cip Bargellini (uno zingaro), Gianfranco Mazzoni (il brigadiere della gendarmeria), Romano Trizzino (il gendarme), Piero Vida (Baloun), Gianfranco Mazzoni (il sottotenente Daube), Salvatore Puntillo (il capitano Sagner), Romano Trizzino (il capitano Vanek), Marcello Bartoli (un generale d'intendenza), Giovanni Brusatori (un russo), Cip Bargellini (il sergente maggiore Wolf), Giovanni Brusatori, Romano Trizzino (poliziotti, infermieri), William Assandri (suonatore di fisarmonica) - **Ente:** Teatro Stabile Città di Roma - **Compagnia:** « Teatro Stabile di Roma ». - **Prima:** 29 aprile.

TEATRO GOBETTI — **Bruto II** di Vittorio Alfieri (tre tempi) - **Regia:** Gualtiero Rizzi - **Scene e Costumi:** Giulio Paolini - **Interpreti:** Rino Sudano (Cesare), Gualtiero Rizzi (Antonio), Attilio Cucari (Cicerone), Piero Sammataro (Bruto), Franco Ferrarone (Cassio), Adalberto Rossetti (Cimbro), Elio Marconato, Gianfranco Salodini (popolo e littori) - **Ente:** Teatro Stabile di Torino, Centro Nazionale di Studi Alfieriani - **Compagnia:** « Teatro Stabile di Torino » - **Prima:** 16 marzo.

TEATRO GOBETTI — **Il Grosso Ernestone** di Giovanni Guaita (due tempi: « Premio Vallecorsi 1967 ») - **Regia:** Massimo Scaglione (v. dati in **Bianco e Nero** n. 3/4 - 1969) - **Prima:** 21 marzo.

TEATRO GOBETTI — **Un uomo dice addio alla propria madre** del « Bread and Puppet Theatre » (**rielab.:** « Compagnia del Teatro Zeta »), **Tremila formiche rosse** di Lawrence Ferlinghetti (**trad.:** Alfredo Rizzardi), **Motel** di Jean-Claude van Itallie (**trad.:** Ettore Capriolo) -

Regia: Pier Giorgio Gili - **Scene e Costumi:** Maria Rosa Valle - **Aiuto regia:** Carla Pescarmona - **Collaboratore:** Giuseppe Gammeri - **Interpreti:** Mauro Avogadro, Anna Cuculo, Giovanna Fiscella, Gennaro Labanca, Giorgio Locuratolo, Wilma Napolitano, Claudio Parachinetto, Giulia Polacco, Franco Sanfilippo - **Ente:** Teatro Stabile di Torino - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro Zeta » - **Prima:** 2 aprile.

TEATRO CARIGNANO — **I Vicerè** di Federico De Roberto (tre tempi; **rid.** Diego Fabbri) - **Regia:** Franco Enriquez - **Scene:** Francesco Contrafatto - **Costumi:** Titus Vossberg - **Musiche:** Giancarlo Chiaramello) - **Diapositive:** Enzo Martinez - **Aiuto regia:** Mario Lodolini - **Interpreti:** Ennio Balbo (Giacomo XIV), Fernanda Lelio (Margherita), Aldo Leontini (Consalvo a sei anni), Carmelo Leontini (Consalvo a dodici anni), Leo Gullotta (Consalvo a ventidue anni), Loris Pulvirenti (Teresa a tre anni), Mariella Lo Giudice (Teresa a sedici anni), Germana Asmundo (Graziella), Corrado Annicelli (Lodovico), Marcella Granara (Chiara), Elio Zamuto (Raimondo), Marina Ninchi (Angiolina), Fioretta Mari (Lucrezia), Giuseppe Lo Presti (Federico Riolo), Ida Carrara (Matilde Palmi), Filippo Scelzo (Gaspare), Turi Ferro (Don Blasco), Umberto Spadaro (Eugenio), Ave Ninchi (Ferdinanda), Michele Abruzzo (barone Palmi), Giacinto Ferro (Mario Fersa), Milla Sannoner (Isabella Fersa), Pino Calabrese (Giovannino Radali), Ezio Radali (Giovannino Radali a ventidue anni), Davide Ancona (Lorenzo Giulente), Giuseppe Pattavina (Benedetto Giulente), Mario Carrara (Marco Roscitano), Giovanni Cirino (il presidente della Gran Corte), Giuseppe Valenti (il notaio Rubino), Giovanni Pallavicino (Baldassarre), Maria Tolu (Vincenza), Tuccio Musumeci (Pasqualino), Franco Sineri (Natale), Giovanni Romeo (Agostino), Ignazio Pappalardo (Filippo), Giovanni Cirino (Giuseppe), Guido Leontini (Salvatore), Franca Manetti (la Madre Badessa), Eugenio Colombo (l'abate), Giovanni Romeo (primo frate liberale), Franco Sineri (secondo frate liberale), Guido Leontini (quarto frate liberale) - **Ente:** Teatro Stabile di Torino - **Compagnia:** « Teatro Stabile di Catania » - **Prima:** 8 aprile.

UNIONE CULTURALE — **Gli Orazi e Curiazi** di Bertolt Brecht (due tempi; **trad.** Emilio Castellani) - **Regia:** Marco Parodi - **Impianto scenico:** Giancarlo Bignardi - **Tecnica del Movimento:** Carlo Formigoni - **Tecnico di scena:** Franco Quartioli - **Aiuto regia:** Mara Fazio - **Interpreti:** Piero Domenicaccio, Rachele Ghersi, Valeriano Gialli, Laura Panti, Marco Parodi, Giuliano Petrelli, Tullia Piredda, Bruno Portesan - **Ente:** Unione Culturale - **Compagnia:** « Teatro Officina » di Genova - **Prima:** 10 aprile.

TEATRO GOBETTI — **Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della Poesia nel verso immortale del Foscolo** di Carlo Emilio Gadda (due tempi) - **Regia:** Sandro Rossi (v. altri dati in **Bianco e Nero** n. 1/2 - 1969) - **Prima:** 14 aprile.

TEATRO ALFIERI — **Venti zecchini d'oro** di Pasquale Festa Campanile e Luigi Magni (due tempi) - **Regia:** Franco Zeffirelli (v. dati in **Bianco e Nero** n. 3/4 - 1969) - **Prima:** 15 aprile.

NOTE e RASSEGNE

quaderni di analisi e di ricerca per una nuova azione politica
(Nuova Serie)

SOMMARIO del n. 27, anno VI, maggio 1969

EDITORIALE

STUDI

SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

Quadrimestrale. Un fascicolo L. 500 - Abb.to annuo (3 fascicoli di 100 pagine l'uno) L. 1.000

Versamenti: C.C.P. 8/27672 intestato a: « Associazione IL PORTICO, Via Gallucci, 46 - 41100 MODENA »

Direttori: Albano Biondi - Luciano Guerzoni

Direzione, Redazione e Amministrazione: Via Gallucci, 46 - 41100 Modena (tel. 37.526)

Le nostre serate di vent'anni. Tutti gli spettacoli che difficilmente rivedremo.

Opera unica nel suo genere,
il "Catalogo Bolaffi del cinema italiano"
offre un panorama completo ed esauriente
della produzione cinematografica
del nostro paese nel dopoguerra.
Vent'anni di cinema, dal 1945 al 1965,
sono analizzati attraverso l'esame di tutti i film prodotti in Italia,
o in coproduzione con altri paesi,
immessi nel mercato cinematografico italiano
nel periodo considerato.

Il Catalogo, che si rivolge, oltreché ai lettori specializzati,
per i quali costituisce uno strumento indispensabile
di consultazione e di lavoro,
anche ai cultori di cinema, agli appassionati,
ai frequentatori di sale cinematografiche,
di "cinémas d'essai", di cineclubs,
alle persone colte e ai lettori comuni,
è articolato in quattro sezioni distinte che,
completandosi a vicenda,
vengono a costituire una vera e propria
storia del cinema italiano del dopoguerra.

Catalogo Bolaffi del cinema italiano

**Elegante volume di 368 pagine,
con 594 illustrazioni,
formato cm 22 x 24,
rilegato in imitlin
con incisioni in oro,
contenuto in astuccio
L. 14.000**

L. 40

Spett.

GIULIO BOLAFFI EDITORE S.p.A.

via Eleonora Duse, 2

10123 TORINO

Cedola di commissione libraria

SOMMARIO DEL 5/6 1969

continuazione dalla pagina IV di copertina

SOMMARIO DEL 5/6-1969

il sommario
segue in III pagina di copertina

anno xxx - numero 5/6 - maggio-giugno 1969 - lire 1.000
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV